JUEDISCHE KUENSTLER



Liebe.

Wenn über aller Sterne Schimmer
Ist dein Lager erhoben an dem Ziel,
Fühl ich davon jeden Himmels immer
Sehne mich und folge deiner Spur.

Schauend dann um deine Kraft zu wissen
Dieses Herze weit und weiter dringt,
Bis es grenzenlos Daseinsweiten
Rauschend aus der Lebenssphäre springt.

Staune nicht ob meines Herzens Schoße,
Dass du ihn so tief, so ganz umspannst.
Mich lass staunen, dass du dieses große
Weite Herze so erfüllen kannst.

Jehuda Halevi. Östl. Diwan.

Meinem - Meinem Jungen
von
Ewald.

Oktober 1925.

JUEDISCHE KUENSTLER

HERAUSGEGEBEN VON MARTIN BUBER

JOSEF JSRAELS VON FRITZ STAHL · LESSER URY
VON MARTIN BUBER · E. M. LILIEN VON ALFRED
GOLD · MAX LIEBERMANN VON GEORG
HERMANN · SOLOMON J. SOLOMON
VON S. L. BENSUSAN · JEHUDO
EPSTEIN VON FRANZ
SERVAES.

JUEDISCHER VERLAG, BERLIN 1903.

Richard Wagner konnte noch der sinnlichen Anschauungsgabe der Juden das Vermögen absprechen, bildende Künstler aus ihnen hervorgehen zu lassen. Seiner Behauptung stand damals als Tatsache fast ausschliesslich eine Schar bedeutungsloser Nachahmer gegenüber. Wenn wir heute auf einige jüdische Künstler hinweisen dürfen, liegt es uns ob, nach den Ursachen jener Unfruchtbarkeit zu fragen.

Dass der Jude des Altertums keine Bildkunst hatte, kann aus seinen Rasseneigenschaften erklärt werden. Allerdings soll man nicht vergessen, dass diese Rasseneigenschaften nicht etwas Letztes und nicht weiter Zurückführbares sind, sondern nur das Produkt des Bodens und seiner klimatischen Bedingungen, der wirtschaftlichen und sozialen Struktur der Gemeinschaft, der Lebensformen und des historischen Schicksals: zur Zeit der Bildsamkeit und Bestimmbarkeit der Rasse in Jahrtausenden entstanden, durch Vererbung verdichtet, zuletzt zu einer fast unwandelbaren Macht emporgewachsen. So mögen wir es uns erklären, dass der Jude des Altertums mehr Ohrenmensch als Augenmensch und mehr Zeitmensch als Raummensch ist. Von allen seinen Sinnen trägt sein Gehör am meisten dazu bei, sein Weltbild zu formen. Die stärksten Schilderungen des altjüdischen Schrifttums sind akustischer Art. Die Musik ist die

schlechthin adäquate Ausdrucksform. Der Jude des Altertums kann nur auf der Grundlage des Rhythmus ursprüngliche Kunst schaffen. Die gleichmässige Ausbildung des Organismus bleibt ihm versagt, und damit auch die vollständige Weltansicht. Dabei ist natürlich seine Seele noch nicht entwickelt genug, um aus der Not die höchste Tugend zu machen: um die Welt als Zeit, als Geschehen, als Fliessen, als Bewegung, gar als Psyche zu konzipieren. So begnügt er sich mit einer Welt, die mehr Zeit als Raum ist, und mit einer Weltansicht, die mehr Eindrücke von Erfahrenem, als Erfahrenes selbst enthält. Sein Raum ist verkümmert, fast zweidimensional. In dem Schrifttum, dem einzigen Dokument, finden wir sehr wenig körperhaft Anschauliches. Die Schilderungen, soweit sie überhaupt zum Auge sprechen, umfassen Bewegung und Grösse, fast nirgends Farbe und Form. Die Epitheta, Homers Grundverhältnis zur Natur, fehlen. Wir erfahren von verschieden benannten Substanzen, die mehr oder minder ausgedehnt sind und sich mehr oder weniger heftig bewegen; wir sehen sie nicht. Das bildhafte Leben, das Gewand der Attribute, das die Welt erst zur Natur macht, ist nicht gegeben. Was hier herrscht, möchte man mathematische Anschauung nennen. Was ausnahmsweise an Form mitgeteilt wird, ist dürftige Flächenzeichnung; und die spärlichen Farben erscheinen in einer grellen, unabgestuften Gesondertheit. All dies steht gleichsam unter der Macht einer Sonne, welche die Dinge in die Ferne rückt, die Plastik aufzehrt und keine zusammenklingende Nuancierung der Farben gewährt. Diese Sonne gibt Vision, aber kein Schauen. Niemals kommt ein treues Sichneigen zu einem Gegenstande auf, niemals die hingegebene Versenkung in das dunkle Wachstum eines Wesens, niemals die namenlose Erfassung eines einzigartigen und unvergleichbaren Einzeldinges. Alles bleibt Beziehung; die Substanzen werden nicht anschaulich, anschaulich wird nur die Beziehung; nichts wird an sich, alles wird in Beziehung

gesehen. Der Jude des Altertums sieht nicht, wie der zeitgenössische Inder, anschauliche Absoluta in den Individuen, noch auch, wie der Grieche, geschlossene Gestalten; seine Welt ist eine Beziehungswelt. Von hier aus führen Wege ebenso wie zu seiner Begabung für Mathematik und Musik zu seinem Utilitarismus und zu seinem Intellektualismus, die nur zwei Seiten seines Relativismus sind: wer alles Anschauliche als Relation sieht, wird sein Leben als eine Kette von Ich-Relationen, von Nutzzwecken leben; er wird aber andererseits die Betätigung seines Denkens auf der Suche nach dem Absoluten von aller Anschauung ablösen, wie dieses Absolute selbst von aller Anschaulichkeit. Von ebendaher führt der Weg zu der Unfähigkeit des antiken Juden, bildende Kunst hervorzubringen. Wo keine Gegenständlichkeit und keine Hingabe an das Seiende ist, da entsteht eine rein subjektive Kunst, eine Kunst des unbildhaften Gefühlsausdruckes: die Lyrik. Von den objektiven Künsten kann nur die zur Entfaltung kommen, die nicht von der Natur ausgehen muss, die Architektur; und auch sie konnte bei den Juden nicht das Höchste erreichen, weil auch ihr dieses nur in dem Erfassen von Grundformen der Natur gewährt ist.

Hierzu kommt noch eines. Der Jude des Altertums scheint ein Erbe des Wüstennomaden mitbekommen zu haben, dessen Dasein aus einer Folge von Exaltationen und Abspannungen besteht. Davon dürfte das Gefühlsleben des Juden seinen sturzhaften, eruptiven Charakter erhalten haben. Er vermochte es nicht, eine Emotion, die ihn überkam, in sich auszugestalten. Schrecken und Seligkeit schüttelten ihn, bedrückten seine Brust, würgten seine Kehle. Er musste sie ausschreien. Was ihn packte, musste er entladen. Und in diesem Schrei, in dieser Entladung war die Grossartigkeit einer leidenschaftlichen durchstürmten Menschenseele, ohne Harmonie, aber voll der inneren Gewalten. So wurde das jüdische Pathos, die

jüdische Kunst des Pathos geboren. Der geniale Jude des Altertums musste Prophet werden, oder an der Fülle seiner Passion untergehen. Zum Bilde konnte er nicht kommen: sein Gefühl war zu wild und der Weg zu weit. Wie von den Sinnen, so führte auch vom Innersten der Seele keine Brücke zu der Kunst, die Dinge schafft.

Der Jude der Diaspora wird — weniger im Ghetto, als auf den Wanderschaften, in die er immer wieder hinausgeschleudert wird — von einer neuen Natur berührt. Er nimmt Eindrücke auf, die an der Bewusstseinsschwelle zu verdämmern scheinen und doch über Generationen hinaus die nachhaltigsten Wirkungen ausüben. In seinem in den Grundfesten erschütterten Leben, das von der stummsten Verzweiflung beherrscht ist, beginnen sich ganz langsam und allmählich neue Triebe zu regen, ein unterirdisches Werk der Jahrtausende. Ohne dass er's merkt, erwacht ein Schauen in ihm; und der Raum, den er verfolgt durchjagt, wird seinen Sinnen immer machtvoller gegenwärtig. Aber die aufkeimenden Dispositionen können sich nicht entfalten. Seine Qual und seine Unsicherheit sind zu hart und zu ewig, als dass er lernen könnte, sich den Dingen hinzugeben. Die exklusive Geldwirtschaft, in die er gebannt ist, gestattet ihm nicht, aus seinem Relationsleben in ein Gegenstandsleben hinüberzugelangen; das Geld, das Symbol der unfruchtbarsten Relation, drückt allen Drang einer jungen Sehnsucht nieder. Im Zusammenhange mit dieser Lebensenge und Lebensnot löst sich der Sinn des Daseins immer mehr von aller Wirklichkeit ab, flüchtet immer weiter, immer weltvergessener in eine starre, fortbildungsunfähige Tradition und in eine völlig lebensfremde Geistigkeit hinein. Das Religionsgesetz wird erst jetzt allmächtig. Der Menschenleib ist verächtlich. Schönheit ist ein unbekannter Wert. Schauen ist Sünde. Kunst ist Sünde. Und das Gesetz dieser Auffassung erlangt eine Macht, wie sie in keinem Volke und zu keiner Zeit ein Gesetz besass. Die

Erziehung der Generationen geschieht ausschliesslich als Werkzeug des Gesetzes. Alles Schöpferische wird im ersten Werden erstickt.

Aber das Neue wächst dennoch, unsichtbar und unbewusst, und es bricht durch. Im Chassidismus offenbart sich das unterirdisch Gewordene. Die heimlich erkeimten Kräfte sprossen auf. Der Chassidismus ist die Geburt des neuen Judentums. Der Menschenleib wird das Wunder der Welt, die Schönheit ein Ausfluss Gottes, das Schauen eine Vereinigung mit Gott. Das Gesetz ist nicht der Zweck des Lebens; der Zweck des Lebens ist die Liebe. Das Ziel der Menschen ist, selbst ein Gesetz zu sein. Die Schöpfung dauert heute fort; der Mensch nimmt an der Schöpfung teil. Es gibt keine Sünde, die uns von Gott trennen könnte. Alles Körperhafte, das reines Herzens geschieht, ist Gottesdienst. Askese ist Verwirrung. Alle Lebensfreude ist eine Offenbarung der göttlichen Liebe.

Die Evolution des neuen Juden hatte ihr Wort gefunden. Das Tor zur Kunst stand offen. Die Emanzipation, die nun kam, konnte nur noch Hindernisse hinwegräumen. Das tat sie, in dem sie die Qual milderte, das Leben erweiterte, die Geldwirtschaft eindämmte und produktivierte, die Starrheit der Tradition brach, neue Gebiete eröffnete, die Naturanschauung und die Kunstbetätigung ermöglichte und zugleich den Willen zu ihnen weckte. So beginnt sich der Beziehungsmensch zum Vollmenschen zu entwickeln. Die in der Stille erglommenen Kräfte, die in der mystischen und doch so erdennahen Glut des Chassidismus ihre religiöse Tat gefunden hatten, lodern in das Schaffen der jüdischen Künstler unserer Zeit herüber.

Doch ist das Vollmenschentum nur eine neue Phase, nicht eine Aufhebung des jüdischen Rassenwesens. Der Volksart gemäss entwickelte sich zunächst die Kunst des Gehörsinns, die Zeitkunst, die Musik. Sie war im Ghetto in synagogalen und volkstümlichen Weisen lebendig geblieben; nun fand sie sich leicht in die neuen Formen.

In der Lyrik — fast alle Dichtwerke von Juden tragen lyrisches Gepräge — blühte der Subjektivismus auf. Die ekstatische Entladung, das Pathos der Erregung lebte der moderne Jude als Schauspieler aus.

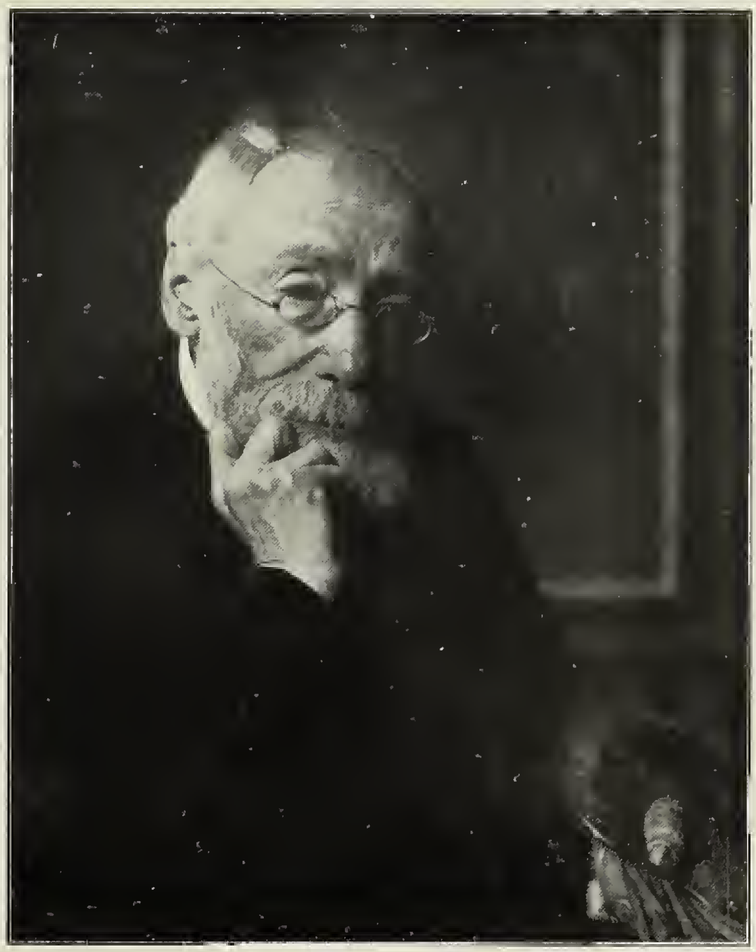
Am spätesten kam die Bildkunst, denn der junge Gegenständlichkeitssinn brauchte Zeit, um sich zur Gestaltung durchzusetzen. Als die Bildkunst kam, wurde auch sie zum Träger der Volkseigenschaften. Der Relativismus lebte auch hier in neuen Formen fort. Aber gerade durch ihn mag es diesen Menschen, die ohne in ihrem Blute eine bildnerische Ueberlieferung zu erleben Gestalten zu konzipieren und zu schaffen begannen, gegeben worden sein, der Kunst neue und befruchtende Elemente zuzuführen, insbesondere an der Schwelle einer Epoche, deren Wesen es zu sein scheint, überall die Substanzen in Beziehungen aufzulösen und in Seelenwerte umzusetzen.

Diese Künstler sind ein Anfang. Man tut daher besser, als über sie zu theoretisieren, sie in ihren Schöpfungen vorzuführen und auf ihre Art aufmerksam zu machen. Das ist die Absicht des Sammelwerkes, dessen erste Folge in diesem Bande vorliegt. Es soll zeigen, was an bildnerischen Fähigkeiten im heutigen Judentum da ist. Hier und da wird auch das Nachwirken von Volkseigenschaften in dem Wesen der Künstler und ihrer Werke aufgedeckt werden können. Zusammenfassendes über diesen Gegenstand muss einer späteren Zeit vorbehalten bleiben. Unser Buch wird seinen Zweck vollauf erfüllt haben, wenn es dazu beiträgt, ein bewusst jüdisches Kunstpublikum zu schaffen, das seine Künstler kennt und liebt.

Wien, im Juni 1903. Martin Buber.

Fritz Stahl

JOSEF ISRAELS



JOSEF ISRAELS.



Saul und David.
(Nach einer Kohlenzeichnung.)

Aus den Bildern von Josef Israels tönt es wie leises Klagen.

Er schildert Menschen, die am Leben leiden, Mühselige und Beladene. Aber sie begehren nicht auf und sie jammern nicht, still tragen sie ihr Schicksal und sinnen ihm nach. Sie sitzen in engen, dunklen Stuben oder kehren durch den sinkenden Abend. Sie nehmen Abschied oder harren in Angst eines Lieben, der fern ist.

In den grauen Tagen oder den Dämmerungen, die sie umgeben, sterben die Farben. Ein weicher Grundton, grau oder braun, herrscht; still und trübe wie dieser Menschen Stimmung. Aber das Licht gewinnt ein seltsames Leben. Es webt um sie wie ein mitleidiger Freund, der nicht durch das Wort, sondern nur durch seine Gegenwart tröstet, der nicht helfen kann, aber doch vor dem Verzweifeln schützt.

Habt ihr jemals, einsam in der Fremde, die Nacht niederkommen sehen? Dieselbe sanfte Wehmut überkommt einen von Israels' Bildern.

Was mußte zusammen wirken, damit diese Werke entstehen? Eine Menschenseele, die überfließt von weichem und zärtlichem Mitleiden, und ein Malerauge, das die feinste Empfänglichkeit für Farbe und Licht besitzt, nicht

nur für ihre Wahrheit, sondern auch für ihren Empfindungsgehalt, für das Musikalische in ihnen.

Von der Hand braucht man nicht zu reden. Und doch! Seit ich den alten Meister sah, muß ich bei seinen Bildern immer an seine Hand denken. Eine fraulich kleine, verrunzelte Hand, wie geschaffen, Falten der Sorge aus der Stirn eines Leidenden zu streichen. Man stellt sie sich gern vor, wie sie mit „empfundenen“ Strichen diese dufterfüllten Mitleidsbilder malt.

* * *

Es ist gar nicht modern, von der Seele eines Malers zu reden. Wer auf seinen Ruf als Aesthetiker hält, soll von technischen Problemen und Prozessen sprechen. Alles andere gilt für sentimental.

Das ist der Rückschlag dagegen, daß man früher mit dem „Gemüt“ Unfug getrieben hat. Aber es ist ebenso thöricht, wenn man heute geflissentlich ignoriert, daß jede große und eigene Kunst in der menschlichen Persönlichkeit des Bildners wurzelt. Nehmt den Menschen fort, der sein inneres Erleben der Welt aussprechen will und muß, und auch der größte Meister ist nicht mehr Künstler, sondern nur noch Artist, der mit Formen und Farben sein verblüffendes Spiel treibt, wie ein anderer mit goldenen Bällen. Seine noch so gut gemachten Werke sind nur ein tönendes Erz und eine klingende Schelle. Für den Künstler aber ist die Technik, auch wenn er sie mit allem Raffinement pflegt, nur das Mittel, um den Menschen auszudrücken.



Die Stütze der Mutter.

Das ist der Fall Josef Jsraels'.

Und deshalb muß man zuerst von seiner Seele sprechen. Und deshalb muß man auch von seinen jungen Jahren sprechen. Wir wissen wenig vom Künstlerkinde. Die Künstler selbst verachten oft ihre Kindheit und verschmähen es, sie zu berichten. Sie, und nach ihnen die Kunstschreiber, beginnen meist mit dem Augenblick, in dem der Jüngling auszieht, das Handwerk seiner Kunst zu lernen. Das mag denn auch für den Artisten, der seine Kunst aus der Kunst holt, genügen, für den Künstler, der sie aus der Natur holt, genügt es nicht. Jn diesen Meistern wird der Künstler früher geboren als der Handwerker. François Millet ist einer der Wenigen, die ihre Jugend erzählt haben. Haben nicht schon in der Seele des normannischen Bauernjungen, der auf dem Felde tagwerkte, die Keime aller Werke geruht, die in seinen Mannesjahren aus ihr entwuchsen?! Ueber Hans Thoma sprechen seine Bilder so deutlich. Hat er jemals etwas anderes



Ein Sohn des alten Volkes (Oelgemälde).



Die kranke Frau.

gemalt, als was der träumerische Knabe in dem weltfernen Schwarzwalddorfe gesehen und gesonnen hat?!

Jsraels gehört zu ihnen.

Oder doch nicht? Es wird erzählt, daß er erst spät zu seiner Kunst gekommen sei, durch Zufall. Eine schwere Krankheit zwang den „akademischen" Maler, der schon über die Vierzig hinaus war, in Zandvoort, einem Fischerdorf seiner holländischen Heimat, Erholung zu suchen. Zu Historienbildern und Porträts fehlten Modelle und Requisiten. Außerdem reizte ihn das Leben der Fischer, ihre gefahrvolle Arbeit, ihre kleinen engen Häuser, reizten ihn Luft und Licht, und der Maler, der einer unter anderen war, wird einer für sich. Die Erzähler schreien nicht einmal Mirakel über diese plötzliche Verwandlung.

Vielleicht können sie sich sogar auf den Meister selbst berufen. Und doch — ich glaube ihnen nicht und würde ihm selbst nicht glauben. So etwas kann nicht geschehen. Der Künstler, der hier so plötzlich herauszutreten scheint, muß sich vorher entwickelt haben. Auf der Akademie? Sicher nicht. Aber noch früher vielleicht, in den jungen Jahren, die die Künstler verachten und gar nicht in Betracht ziehen?

So will es mir erscheinen. Jch glaube, und nach dem, was wir von anderen wissen, ist es nicht zu kühn, daß der Künstler Jsraels geboren wurde,



Der Dorfschreiber.

während der kleine jüdische Knabe, der Talmudschule entronnen, als Bankausläufer geschäftig durch die Straßen von Amsterdam trabte und unter seinen Stammesgenossen im Ghetto wohnte.

Ob er damals schon an's Malen gedacht hat oder nicht, gilt dabei gleich. Aber er lebte unter armen Menschen, die zu der eigenen Not die Not des Volkes drückte, er war einer von ihnen. Wie hätte sein weiches Herz nicht mit ihnen leiden sollen? Damals ist die Mitleidsstimmung in ihm, wenn nicht erwacht, so doch täglich auf's neue genährt worden, die sein ganzes Wesen später beherrscht und ausfüllt. Man denkt an das Jargonwort „nebbich", mit dem der fromme Jude auf den Anblick oder die Nachricht fremden Unglücks antwortet. Es drückt die Stimmung Israels' wundervoll aus.

Und dann: das Ghetto, in dem er lebte, war das Ghetto von Amsterdam. Rembrandt, der größte Maler des Landes, hatte es geliebt, hatte in dem ganzen Holland, dessen Atmosphäre überall so ungemein malerisch, so reich an Spielen des Lichtes ist, gerade in diesem Viertel der Stadt Amsterdam die Dinge, die ihn reizten, am schönsten gefunden. Sollten dem Knaben, der doch das Auge eines Malers von der Natur mitbekommen hatte, diese feinen Reize entgangen sein? Muß man nicht vielmehr glauben, daß er sie, wenn auch unbewußt, empfand, daß er in ihnen schwelgte, auch wenn er nicht daran ging, sie festzuhalten? Es ist nicht möglich, daß er unempfänglich blieb.

Dann aber war er eben in seiner Empfindung der Künstler Josef Jsraels. Es fehlte nur, daß er der Maler wurde.

Er wurde Maler, aber er wurde nicht der Maler, der dieser Künstler in ihm werden mußte. Das spricht nur scheinbar gegen meine Behauptung. Das, was damals in der Seele des jungen Mannes lebte, das „malte man nicht“ in dieser Zeit. Diese Konvention war so stark, daß es ihm vielleicht nicht einmal beifiel, es malen zu wollen, denn Jsraels war nicht, wie der robuste Millet, eine Kraftnatur, die, allen zum Trotz, den eigenen Weg geht. Er war weicher, etwa wie Thoma, er ließ sich machen, er trieb, was die anderen trieben. Was diese anderen damals trieben, war dann freilich weltenfern von dem, was in ihm lebte, so daß sich nicht einmal die Technik der Akademie für die Bilder, die er etwa träumte, verwenden ließ. Man malte Historienbilder, theatralisch arrangiert, pathetisch bewegt, in bunten glänzenden Farben. Und diese Bilder waren leer wie die Modelle, die als Helden posierten, und kalt wie das Nordlicht, das in die Fenster der Ateliers fiel.

So leere und kalte Historien malte auch Jsraels. Sie werden nicht besser gewesen sein wie andere, denn von dem, was sein Herz bewegte und sein



Frau am Fenster mit Kätzchen.



Der treue Freund.

Auge reizte, konnte er hier nichts hineinlegen. Nur eines von diesen Werken möchte man wohl sehen. Der Jude Israels, der bis auf den heutigen Tag gern die heilige Schrift in der Ursprache liest, hat einmal Luther gemalt, wie er in der einsamen Kammer auf der Wartburg die Bibel übersetzt. In diesem Bilde könnte der junge Historienmaler manches Heimliche seines Wesens ausgesprochen haben.

Befriedigt haben kann ihn diese Kunst nicht. Aber er hatte nicht Zeit, sein Eigenes zu pflegen. Die Not des Lebens hielt ihn streng im Ueblichen fest, das allein die Arbeit entlohnen konnte. Er wohnte im Ghetto und malte außer den Historien Porträts; auf künstlerische Experimente hätten sich seine Auftraggeber nicht eingelassen.

So hatten die Akademie und die Gesellschaft, wie an vielen so auch an diesem, ihr Werk verrichtet: sie hatten den Künstler in ihm totgeschlagen, um einen Handwerker zu gewinnen. Vielleicht wäre er tot geblieben ohne die Krankheit und die Rekonvalescenz in Zandvoort. Man gewöhnt sich so leicht daran, die Kunst vom Leben zu trennen und vor der Ateliertbüre zu lassen, was man als Mensch empfindet.



Wenn man alt wird (Oelgemälde).



Beim Mittagessen.

Nun aber wurde das Dahinleben, die gewohnheitsmäßige Arbeit plötzlich unterbrochen. Der Maler wurde aus der dürren Heide dieser Kunst hinausgeführt und stand einmal frei auf der grünen Weide des Lebens. Jm Atelier sah er, wie „man" sah, hier sah er wieder einmal mit seinen Augen. Es war etwas Neues, was er erblickte, Menschen und Schicksale und Bäume, die er nicht gekannt hatte. Und eine Luft, die er, als Maler, nicht gekannt hatte, die Jahrhunderte lang in Holland kein Maler mehr gekannt hatte.

Man kann nicht von Jsraels sprechen, ohne von der Atmosphäre Hollands zu sprechen. Jede Landschaft, in der eine eigenartige Malerei entstanden ist, hat eine eigene Art von Luft gehabt. Die Luft bestimmt das Bild, das ein Malerauge von der Welt gewinnt. Jn der klaren Luft von Florenz haben alle Dinge eine fest umrissene Form; noch in der Ferne sieht man jede Linie eines Hauses, jeden Ast und jedes Blatt eines Baumes. Jn Venedig hüllt ein feuchter Hauch die Natur ein, die Linien verschwimmen, die Flächen, die farbigen Flächen treten hervor, in sanfter Harmonie mit einander verbunden. Deshalb steht der zeichnerischen Malerei der Florentiner die malerische der Venezianer gegenüber. Was in Jtalien Florenz war, war im Norden Nürnberg, was in Jtalien Venedig, im Norden Holland. Holland hat eine ähnliche Luft wie Venedig, eine weiche, verwischende, umhüllende. Nur daß es andere Gegenstände sind, die sie umweht. Diese Luft giebt dem Licht eine besondere Note, es bekommt etwas Warmes



Der Thoraschreiber.
(Kohlenzeichnung.)

und, man möchte sagen, Inniges. In aller Malerei, die auf diesem Boden entstand, ist diese Atmosphäre zu spüren. Aber ihr eigentlicher Maler war Rembrandt. Er war der Erste, der sie in den Dämmerungen malte, in denen sie ihr kräftigstes Leben gewinnt. Alle Pracht seiner Bilder beruht auf dieser Entdeckung.

Nach ihm kamen Hunderte, die auf seinem Wege ihm folgten, deren Kunst auf seinem Erleben beruhte. Ein Jahrhundert einer unvergleichlichen Kunstblüte war das Resultat.

Dann aber fand man fremde Kunst vornehmer. Italienische Malerei, durch die Franzosen überliefert, wurde das Vorbild, man verlor die Fühlung mit der Heimat und die Empfindung für ihre Eigenart. Das Nordlichtatelier ist international, es hat überall denselben kalten Ton.

Israels war der Erste, der wieder aus dem Atelier in die Natur hinausgekommen war. Sobald er diese Natur ansah, mußte er die Eigenart und den Reiz dieser Atmosphäre fühlen. Er entdeckte wieder die holländische Luft, wie Rembrandt sie entdeckt hatte, und wie Rembrandt nicht nur für sich, sondern für Viele, die ihm folgten.

Neu war das Leben dieser armen und gedrückten Menschen, neu war die Atmosphäre, in der er lebte. Und doch nicht so neu. Diese ganze Welt war nicht so sehr verschieden von der, in der er als Knabe gelebt, die er als Knabe empfunden hatte. Es mochte ihn wie an einen Traum gemahnen, den er einst geträumt hatte, und aus dem er zu einem rauhen und kühlen Tag erwacht



Der Thoraschreiber.
(Oelgemälde.)

war. Vielleicht war ihm in stillen Stunden sein Bild aufgetaucht, als etwas, das man wohl festhalten könnte. Aber es gab nicht viele stille Stunden für den Mann, der fleißig in einem schweren Berufe um sein tägliches Brot arbeiten mußte. So war der Traum verblichen.

Der Hauch der Natur, der aus dem Leben dieser Menschen in freier Luft ausströmte, ließ den Künstler, der in ihm gestorben war, wieder auferstehen. Jetzt aber war er Maler, er kannte das Handwerk, jetzt konnte sich, mußte sich seine Empfindung in Thaten umsetzen. Sein Erleben wurde zum Schaffen. Die Schranken der Profession, die ihn von der Welt abgeschlossen hatten, fielen. Nicht mehr der akademische Maler, der Mensch Josef Jsraels malte, was sein Herz bewegte, was sein Auge reizte.

Nur wenn man die Entwickelung des Meisters so sich dichtet, versteht man sie. Kein Mirakel ist in Zandvoort geschehen, sondern etwas Notwendiges, Natürliches. Was in dem Künstlerkinde gelebt hatte, stand in dem Manne wieder auf.

Sobald das Schaffen in Zandvoort Jsraels die Mittel gegeben hatte, seine eigene Empfindung auszudrücken, nützt er sie auch, um die Menschen



Umzug.

des Ghetto zu malen, wie er sie einst sah. Sollte er nicht doch schon als Knabe, der noch nicht Maler war, diese Bilder gedacht haben?

* * *

Israels hat ein Buch über „Spanien“ geschrieben; es scheint mir eines der besten Bücher zu sein, die ich kenne. Er hat erzählt, als hätte niemand vor ihm über dieses Land etwas gesagt und als bedürfe es keiner Künste, um seinen Bericht interessant zu machen: sachlich, klar, knapp, alles belebt durch ein warmes Gefühl für das Schöne.

Wer den Maler Israels kennt, findet die ganze Persönlichkeit in dem Schriftsteller wieder. Die Menschen unserer Zeit lesen aber besser als sie sehen. So mag es ihnen bequemer sein, von dem Buche aus zu den Bildern zu kommen. Die Bilder sind so gemalt wie das Buch geschrieben ist: sachlich, klar, knapp, alles belebt durch ein warmes Gefühl für das Schöne.

Israels ist eine Persönlichkeit, aber nicht das, was man heute so nennt. Die modische „Persönlichkeit“ denkt immer an das liebe Ich, schwebt in dauernder Furcht, sich nicht deutlich genug zu unterscheiden, sie ist schwach und karikiert sich, um zu wirken. Die starke Persönlichkeit braucht sich nicht um sich zu bekümmern, sie kann sich ganz der Sache hingeben, ihre Aufopferung wird ihr Sieg, da sie zurücktritt, leuchtet sie hervor.

Diese Sachlichkeit ist nicht identisch mit Realismus, trotzdem sie oft Realismus ist. Israels ist nicht Realist, seine Sache ist nicht ein Stück Welt,

sondern die Stimmung, die darüber liegt. Er ist nicht ein Epiker, der die Dinge einzeln aufzählt, sondern ein Lyriker, der den Eindruck ihres Zusammens wiedergiebt. Jch möchte, was ich meine, an einem literarischen Beispiel klarmachen. Wenn es sich darum handelt, den Mondschein zu schildern, so würde der Epiker schildern zunächst eine Landschaft, und dann wie der Mond sein Licht versendet, und wie dieses Licht in der Landschaft sein Spiel treibt. Goethe singt: „Füllest wieder Busch und Thal — Still mit Nebelglanz“. So wie Goethe singt, würde Jsraels malen. Diese zusammenfassende Einfachheit, die seine Sache verlangt, ist sein persönlicher Stil. Der Realist analysiert, wie eine Flamme in einem dämmerigen Raume wirkt, er zergliedert ihr Spiel in hundert Details, er entdeckt mit scharfem Auge Zwischentöne, die vor ihm niemand sah. Das kann höchst bewundernswert sein, und wir können uns daran ergötzen, mit dem Malerauge mitzusehen. Jsraels analysiert nicht, er „dichtet“. Er malt die behagliche Wärme des flackernden Feuers, läßt uns gerade das empfinden, was wir bei der Bewunderung des realistischen Meisterstückes vergessen haben. Er giebt nicht einen Strich mehr als nötig ist, um die Empfindung von dem Leben der Sache in uns zu wecken, weil jeder Strich mehr den Beschauer von diesem, was ihm das Wichtige ist, ablenken müßte.



Kindheit.

Wie bei einem großen Dichter die Worte, so bekommen bei ihm die Dinge ihren ursprünglichen Sinn wieder. Sie wirken mit ihrer ganzen Kraft auf unsere Seele, ohne daß sie mit vielen Adjektiven eingehämmert werden.



Genesung.

Als Israels einmal vor einem seiner Bilder den alten Menzel um seine Meinung fragte, sagte der Großmeister des Details: „Gut, gut“, um dann in seiner bekannten Rücksichtslosigkeit mit dem Zeigefinger auf hundert Einzelheiten loszufahren mit den Worten: „aber faul — faul — faul!“ Menzel war in einem Irrtum, der bei ihm begreiflich ist, den aber viele teilen. Man kann ein Feinmaler sein und mit dem Mikroskop malen — ich meine natürlich nicht Menzel — und dabei innerlich unerhört träge sein. Israels' Art fordert bei jedem Strich den ganzen Menschen, weil er niemals etwas wiedergiebt, was er sieht, was unter Umständen ganz mechanisch geschehen kann, sondern etwas, was er empfindet. Sein Pinselstrich muß, wie der Bogenstrich eines Geigenkünstlers, durch die innere Erregung beseelt sein.

Was von dem Feuer gesagt war, von einem einzelnen Dinge, das gilt für das Ganze, für den Raum und für die Landschaft. Auch da ist Israels nicht Beobachter, sondern Empfinder, will er nicht die Erscheinung, sondern die Seele geben.

Das Wichtige liegt also im Gesamteindruck. Diesen Eindruck, den unter den und den Lichtbedingungen ein Zimmer oder ein Stück Welt machen, spricht Israels in dem Grundton seiner Bilder aus, in dem sich alle Lokalfarben auflösen.



Allein auf der Welt.

Graue Tage und braune Dämmerungen sind es, wie oben gesagt wurde, in die er seine armen Helden hineinsetzt, trübe gestimmte. Das giebt für den oberflächlichen Betrachter seinem Werke etwas Einförmiges. Man muß das Auge feiner einstellen, wenn man den Reichtum in den Nuancen der beiden Grundtöne erkennen will, die zarten Reize, die er aus der durch seine Sache beschränkten Palette herausholt.

Wer die Dämmerungen liebt, kann nicht die Bestimmtheit der Form lieben. Das Detaillieren in der Zeichnung ist durch die Stoffe, die Jsraels wählt, noch mehr ausgeschlossen als das Detaillieren in den farbigen Effekten. Es würde seine Bilder nicht nur erbarmungslos zerreißen, sondern sie auch unwahr machen. Der Beschauer, der bei ihm den Mangel an „Durchführung“ beklagt, rechtet mit der Natur, nicht mit dem Künstler.

Er zeichnet seine Figuren so, daß sie leben, daß ihre Haltung den Zustand ihres Körpers und ihres Jnnern ausdrückt. Mit akademischer Korrektheit, mit Studien nach dem gestellten Modell ist gerade dieses nicht zu erreichen. Als die Renaissance die Anatomie des Menschen studierte, verlor sie etwas von der Jnnerlichkeit, die in den Werken der Primitiven uns ergreift. Jsraels ist kein Primitiver, aber er zieht den Ausdruck der Anatomie vor, wie ein so ganz anders gerichteter Meister, unser Böcklin auch. Ebensowenig wie Jsraels die Dinge analysiert, analysiert er die Menschen. Er will nicht ihre Rücken und

Beine und Hände geben, sondern ihre Müdigkeit und ihre Angst und ihren Harm. Das erreicht er.

Deshalb passen seine Menschen zu seinen Dingen und beides zu seinen Räumen. Und dieses Zueinanderpassen giebt seinen Bildern ihre Einheitlichkeit, auf der ihre unmittelbare Wirkung beruht.

* * *

Man braucht Israels' Bilder nicht aufzuzählen, nicht chronologisch aneinanderzureihen. Es giebt in seinem Werke keine eigentliche Entwickelung. Als er dazu kam, sich selbst zu malen, war er ein reifer Mann, abgeklärt und abgeschlossen, brauchte er nicht mehr zu suchen und zu irren. Seine Sache stand ihm fest, und aus dieser Sache floß, wie ich zeigte, mit einfacher Notwendigkeit sein Stil. Er ist als Maler freier geworden, das ist alles, was spätere Werke von früheren unterscheidet.

Einzelne Bilder treten bedeutsam hervor. Die meisten seiner Werke aber bleiben nicht als einzelne in der Erinnerung bestehen, sondern fügen sich zu einer Familie zusammen. Der Namen Israels weckt nicht viele Bilder in uns, sondern er löst mehr eine Stimmung aus. Wie aus jedem seiner Werke, so tönt es aus diesem Namen wie ein leises Klagen.

Erst wenn man sich vertieft, wenn man sucht, taucht hier und da eine Gestalt auf. Man sieht den Strand am Meere, das unter grauem Himmel bewegt sich weitet; eine Frau und ein Kind starren bang in die Ferne, die keine



Kinder des Meeres.



Die Spinnerin.

Antwort auf ihr angstvolles Fragen hat, als ein Raunen und Rauschen, das von den Opfern unten am Grund zu erzählen scheint. Man sieht ein enges Zimmer am dunklen Abend; am Feuer sitzt eine alte Frau, man fühlt sie warten und warten. Man sieht einen Weg in den Dünen; die Nacht sinkt, und auf einem klapprigen Wagen fährt ein vom Tagwerk Müder dem Heime zu. Man sieht eine Straße in dürrer Heide; arme Menschen ziehen mit dürftigem Hausrat um, aus einem trostlosen Haus in ein trostloses Haus. Man sieht ein dunkles Zimmer; ängstliche Augen kehren zu dem Bett im Hintergrund, wo ein teurer Kranker leidet. Man sieht Kinder, die am Strande oder im flachen Wasser spielen; aber auch sie haben etwas Ernstes, als breite das schwere Leben, das sie erwartet, schon einen Schatten über ihre Seele.

Alle diese Bilder spiegeln das Leben der holländischen Fischer wieder, in das Jsraels zuerst damals in Zandvoort einen Blick gethan. Sie bilden, wie gesagt, den weitaus größten Teil seines Werkes.



Erwartung.

Viel geringer an Zahl sind die Bilder, zu denen ihm das Ghetto die Motive gegeben hat, aber dafür ist unter ihnen das eine, das man als das Hauptwerk des Meisters bezeichnen muß: „Ein Sohn des alten Volkes“.

Eine schmale Gasse im Ghetto. Ein ärmliches Haus. Ueber der offenen Hausthür hängen alte Kleider. Neben der Thüre links und rechts steht und liegt alter Hausrat, darunter hier und da eine „Antiquität“. Inmitten seiner Waren sitzt der Trödler, ein armer Jude, in schlichter Tracht. Sein Leib ist verkümmert und gekrümmt, große Füße und Hände verunzieren ihn. Eine alltägliche und banale und häßliche Erscheinung. Da fällt das Auge auf sein Gesicht, und es wird gefesselt. Auch das Gesicht ist unschön, es mag noch schlimmer sein können in dem Feilschen und Schachern des Geschäftes. Aber in diesem Moment des ruhigen Sinnens hat es einen tiefen Ausdruck. Eine unendliche Melancholie liegt um den bitter herabgezogenen Mund und in dem Blick der Augen. Dies schmerzliche Sinnen gilt nicht nur dem eigenen Leid, sondern dem Leid, dem tausendjährigen Leid des Volkes. Das Genrebild wird zur Historie, der kleine krumme Trödeljude der Held eines furchtbaren Schicksals, der Repräsentant einer verfolgten und verhöhnten Gemeinschaft. Wer wagt, über ihn zu lachen?

Kein zweites Bild Israels' ist so weit durchgearbeitet wie dieses, in keinem tritt seine Meisterschaft in gleicher Weise hervor. Es erinnert nicht nur an Rembrandt, es hat wirklich Rembrandtqualitäten in dem tiefen Farbenklang und in der Schönheit der Lichtführung.

Israels hat selten Phantasien gemalt. Er fand es schon so schwer, auszusprechen was man sieht, daß es ihm fast unmöglich schien, Erdachtes



Muttersorgen.

überzeugend zu schildern. Den Leichtsinn, mit dem sich junge Maler an die größten Stoffe wagen, hat er nie besessen und wohl nie verstanden. Die Kunst war ihm an sich ein Heiliges und Großes, ein Priesterdienst. Ein Werk ganz aus Eigenem forderte für viele Jahre den ganzen Menschen. Jsraels besitzt dieselbe Gesinnung wie Gerhart Hauptmanns Michael Kramer. Als ihm ein junger Maler mit lautem Stolz erzählte, er male „Christus und die Ehebrecherin", fertigte er ihn mit leisem Spott ab: „Legen Sie eine Citrone hin und malen Sie sie ab! Das ist so schwer; ich kann es noch immer nicht."

Mir ist nur eine Historie von ihm bekannt: „David vor Saul". Es ist sehr bezeichnend für Jsraels, daß er diesen Stoff wählte, nach den sanften Melancholien die tiefe Schwermut. Jch glaube nicht, daß diese schwarze Stimmung jemals erschütternder geschildert ist, als in dem finsteren Manne, der sich ruhelos und mit gequältem Körper auf dem zerwühlten Lager gewälzt hat und nun, vom Licht abgewandt, halb aufgerichtet den Kopf auf die Hand stützt und vor sich in das Dunkel starrt. Wer je in kummervollen Nächten auf



Die junge Mutter.

seinem Bette weinend saß, der wird aus dieser Stellung die seelischen Qualen herauslesen.

Gerade in diesem Bilde wird es sehr deutlich, wie Israels das Licht lebendig werden und sprechen läßt. David, der Tröster, steht im Lichte, das siegreich in das tiefe Dunkel dringt. Wie sein Gesang mit dem düsteren Sinnen des Königs kämpft, so kämpft das Licht mit der Finsternis. An dem Hauptpunkte des Bildes treffen Saul's Kopf, die dunkelste Stelle, und das Kissen, die hellste Stelle, zusammen. In dieser Pointe, die das Auge sofort auf sich zieht, wird gleichsam das Thema angeschlagen, das in dem Bilde durchfugiert ist.

* * *

Jn seinem Buche über „Spanien“ erzählt Jsraels, wie er in ein altes Haus kommt und zufällig in das Zimmer eines greisen Thoraschreibers gerät, mit dem er sich in hebräischer Sprache verständigt. Es ist eine wundervolle Szene, eine Szene mit weltgeschichtlicher Perspektive, wie sich diese beiden Greise, Kinder desselben Volkes, unterhalten: der eine, treu der uralten Tradition, lebt ganz in der Gedankenwelt ferner Jahrhunderte, weiß nichts von Kunst und darf nichts von ihr wissen, der andere, ein moderner Mensch, ist einer der größten Künstler der Welt, ein „holländischer Maler“, der Stolz seines Landes.

Jsraels hat die Bedeutung dieser Szene verstanden, den Kontrast und — das Gemeinsame zwischen ihm und jenem Greise. Als er den Thoraschreiber malte, hat er ihm seine eigenen Züge gegeben. Was kann er anders damit haben sagen wollen, als daß er sich ihm verwandt fühle. Auch er ist ein „frommer“ Mann, auch sein Werk ist ein „heiliges“. Mit seiner Kunst, die der Welt Schönheit verherrlicht, dient er Gott auf seine Weise.



Die Frau am Fenster.



Kiddusch.

Martin Buber

LESSER URY



LESSER URY



Regenstimmung (1902).

I.

Lesser Ury ist in der gegenwärtigen Kunst der exklusivste Kolorist. Er gehört zu den prometheischen Naturen, die nach einer neuen, allumfassenden Sprache suchen, da ihnen die alte schaal und unzulänglich erschienen ist. Er findet sie in der Farbe. Die Form sagt nichts von der Wechselbeziehung, der Wechselwirkung der Dinge. Diese aber ist das Wesentliche. Das Ding ist nichts in sich, alles im All. Das Ding ist Wirkung, nicht Substanz. Schließ es ab, und du nimmst ihm sein Leben. Das Persönlichste ruht in der Beziehung zum Andern. Knüpfe ein Wesen an alle Wesen, und du lockst sein Eigenstes heraus. Bette ein Einzelnes in die Welt: die Mauern fallen, die Starrheiten lösen sich, die Seele erwacht, der große Pan wird wiedergeboren. Zu diesem ist dem Künstler

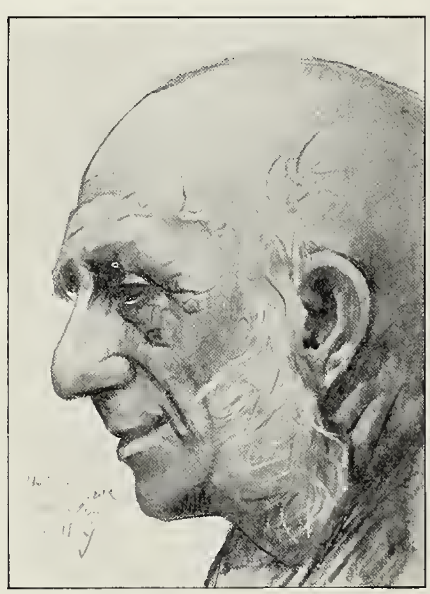
die Farbe gegeben. Die Form trennt, die Farbe verbindet. Nur die Farbe kann von Luft und Sonne, von Nebel und Schatten erzählen: ſie ſtellt das Ding ins Ganze ein, ſie weckt den ſtillen Zuſammenklang.

All dies mag Ury nicht wiſſen: er thut es. Aber nicht ſo, wie man ein Werkzeug gebraucht und weglegt. Er iſt kein beſonnener, überlegener Mann. Er iſt ein Ekſtatiker. Dionyſos lebt in ihm. Er iſt von der Farbe beſeſſen. Sie wird ihm zum Gotte, zu einem allgegenwärtigen Gotte, den er in Viſionen erſchaut. Was er malt, iſt nicht „ein Stück Leben“, es ſind Viſionen, es iſt ſ e i n Leben in ſeinem Gotte.

Er grenzt das Gebiet der Farbe nicht ab: alles will er als Farbe geben. Sein Werk iſt eine Abſtraktion von allem, was nicht koloriſtiſcher Wert iſt. Darin liegt ſeine Einſeitigkeit und zugleich ſeine Macht. Hier geht er weiter, als je Einer ging, hier geht er oft über unſere Sinne hinaus, und hier ſchafft er die rauſchartige Suggeſtion ſeiner Töne.

Es iſt von ihm mit Recht geſagt worden, daß er das Portrait pflegt, um gewiſſe koloriſtiſche Beobachtungen in der Erſcheinung des gegebenen Menſchen durchzuführen, die reine Landſchaft, um die reine Farbe in ihren wandelbaren Phaſen rückſichtslos hervortreten zu laſſen, das große Phantaſiebild, um aus dem Kolorismus eine maleriſche Sprache allgemeinſten Stils zu entwickeln.

Damit hängt zuſammen, daß er im Portrait am wenigſten er ſelbſt iſt und zugleich techniſch am wenigſten Vollendetes leiſtet. Er will Eigentümlichkeit und Seelenbewegung des dargeſtellten Menſchen in Farbennuancen auflöſen. Aber die Wirklichkeit hält ihm hier zu viel Form und Begrenztheit entgegen. Der einzelne, von der Umgebung abgetrennte Menſch hat feſte, ſtarre Linien, die ſich nicht aufzehren laſſen. Nicht als Farbe, ſondern als Form hebt er ſich vom Hintergrunde ab. Ury kämpft manchmal gegen dieſe Thatſache an, indem er dem Hintergrunde farbiges Leben zu verleihen ſucht. Dieſer Weg kann aber nie zu einer wirklichen Ueberwindung führen, wo der Gegenſtand doch wieder nur der Einzelne a l s ſ o l c h e r ſein darf.



Studie zu Jeruſalem.

Das künſtleriſch Bedeutendſte, wenn auch nicht das Perſönlichſte, ſchafft Ury in ſeinen Landſchaften. Hier iſt alles ſchon im Naturmaterial als Wechſelwirkung gegeben. Hier iſt die Farbe unbeſtrittene Alleinherrſcherin. So kann er in Wahrheit die Seele der Landſchaft mitteilen, die in dem Aufeinanderwirken der Elemente, in der gegenſeitigen Nuancierung, Abdämpfung, Verſchärfung, Vertiefung ſich offenbart. Die Seele des Baumes iſt die unaufhörliche Umwandlung des Baumes. Ein Moment, in dem ſich tauſend Lebensfluten miſchen — das iſt Ury's Landſchaft. Die Sonne gebietet, und die Sonnenverzückung entflammt die Dinge über ihr Weſen hinaus, zugleich



Jeremias.
(Oelgemälde.)



Schlachtensee (1896) Oelgemälde.

aber entflammen die Dinge einander. Die Sonne neigt sich, die Dinge kehren zu sich selbst zurück, zugleich aber bringen die Dinge einander ihr Selbst wieder. So schafft überall nicht bloß das Licht an den Farbenwerten eines Dinges, sondern die ganze umgebende Natur.

Am Persönlichsten ist Ury in seinen großen Kompositionen. Hier gelingt ihm die Ueberwindung, die ihm in seinen Porträts versagt bleibt. Auch hier stellt sich ihm und seiner Idee die brutale Plastik des Individuums entgegen. Aber er besiegt sie, ohne sich über sie hinwegzusetzen: er verleibt sie dem unpersönlichen Milieu so innig ein, daß sie nachzugeben, sich zu lösen, zu verschmelzen beginnt. Die Konturen bleiben, aber ihre Geltung verschwindet. Die Menschen sind nicht etwas anderes als alle Dinge, sie sind eingegliedert. Was ist alle Tension gegen die Macht des Himmels, der Luft und der Erde? Was ist die Energie eines Wesens gegen die Energie alles Seins? Und der Titan ist auch nur ein Punkt, an dem die Kräfte sich anhaken, sich bekämpfen, sich bethätigen; und sein Thun ist eine Resultante. Er bleibt der Titan, und Ury malt ihn in seiner ganzen Pracht; und doch fühlt man, daß er nur der Kräfte-

punkt ist. Das Problem des zugleich absolut freien und absolut unfreien Willens wird hier rein malerisch gelöst.

Es ist thöricht, vor Ury's Bildern den alten Einwand von der „Natur" zu wiederholen. Auch hier gilt das Schema der drei Stufen: Natur suchen, Natur wiedergeben, Natur verdichten. Auf der ersten identifiziert man sich noch nicht mit dem Gegebenen, auf der dritten nicht mehr. Hier steht Ury. Das Wesen seiner Kunst ist die koloristische Verdichtung. Man mag am Gardasee diese Farbenstimmung nicht erblicken; vor dem Bilde wird man sie miterleben, mit all der Ausscheidung und Konzentration, die in ihr eingeschlossen ist. Der Künstler hat aus der Materie eine ihr selbst versagte Ekstase geschaffen; wir genießen nur das Ergebnis, nicht die Voraussetzung: in einem Momente gesteigerten Lebens. Und dies ist eine Gnade, vor der jede Kritik zersprüht, so berechtigt sie auch in einem engeren Bezirke sein mag.

II.

Die Landschaften Ury's sind so außerinhaltlich, so visionär, daß sie sich nur sehen und fühlen, kaum besprechen lassen. Eher möglich ist vielleicht eine Analyse der großen Kompositionen. Ich wähle sie auch deshalb, weil sie die umstrittensten Bilder Ury's sind und zugleich die, die zum Innersten unserer Seele sprechen. Im Leben des Vierzigjährigen tauchen sie erst spät auf: 1896 „Jerusalem", 1897 das Triptychon „Der Mensch", 1898 „Adam und Eva", 1900 „Jeremias"; seither sind „Das verlorene Paradies" und ein Karton zum „Moses" entstanden. Eine schon 1883 gemalte Bearbeitung eines biblischen Stoffes, „Jakob, seinen Sohn Benjamin segnend", ist später vernichtet worden.

Aber schon 1881 in Brüssel war in Ury eine andere jüdische Historien-Idee zum erstenmal aufgetaucht: das Bild der Zerstörung Jerusalems. Zunächst denkt er nur daran, einen geschichtlichen Moment in eine trauervolle Landschaft hineinzustellen. Und zwar, wie es seine Art ist: nicht durch das theatralische Pathos von „Helden", sondern durch das tiefere, stillere und vornehmere Pathos einer Gruppe namenloser Menschen, aus deren schlichter und phrasenloser Haltung, gerade weil



Studienkopf (1887).



(1887)

Beleuchtungsstudie.

sie so schlicht und phrasenlos ist, die heilige Kraft eines großen Schicksals uns entgegenleuchtet. Von dieser ersten Konzeption des Bildes „Jerusalem“ — als einer modern aufgefaßten und landschaftlich abgetönten Historie — zeugen zwei Skizzen, die um das Jahr 1881 entstanden sind. Auf der ersten ist links der zerstörte Tempel zu sehen; auf einer großen Freitreppe, vor der Leichen der Verteidiger, zerbrochene Opfergeräte und zerrissene Priestergewänder durcheinander liegen, sitzen jüdische Frauen und Kinder in bleichem, stummem Gram; rechts die Trümmer der Stadt, erschlagene Krieger zwischen den Steinen ihrer Häuser, und im Hintergrunde eine Gruppe von Frauen und Kindern mit Säcken auf dem Rücken, in die unbekannte Ferne hinauswandernd. Ein ähnliches Bild, aber konzentrierter, zusammengedrängter und beredter, giebt die zweite, spätere Skizze. Wieder im Vordergrunde eine Treppe, auf der ein Toter liegt; ganz hinten eine zertrümmerte Säulenhalle mit großen, regungslosen Greisen, die dem Tode ins dunkle Wunderauge zu schauen scheinen; in der Mitte aber, zwischen Leichen, eine kahle, lange Bank, darauf einige Frauen: die einen niedergebeugt, die anderen ins Weite starrend. Aus dieser Bank ist nahezu fünfzehn Jahre später das Werk entstanden. Der innere Weg von jenen Skizzen zu diesem ist der Weg vom Historischen zum Monumentalen. Das Historische giebt einen Augenblick des Geschehens. Das Monumentale giebt im Augenblick eine Ewigkeit. Das Historische giebt die Endlichkeit der dargestellten Dinge, das Monumentale deren Unendlichkeit. Im Historischen entscheidet das Können allein, im Monumentalen geht über den wesentlichen Wert des Könnens noch der unmeßbare Wert des Wollens hinaus,



Café Bauer.
(1888) Oelgemälde.


Im Café (1887).

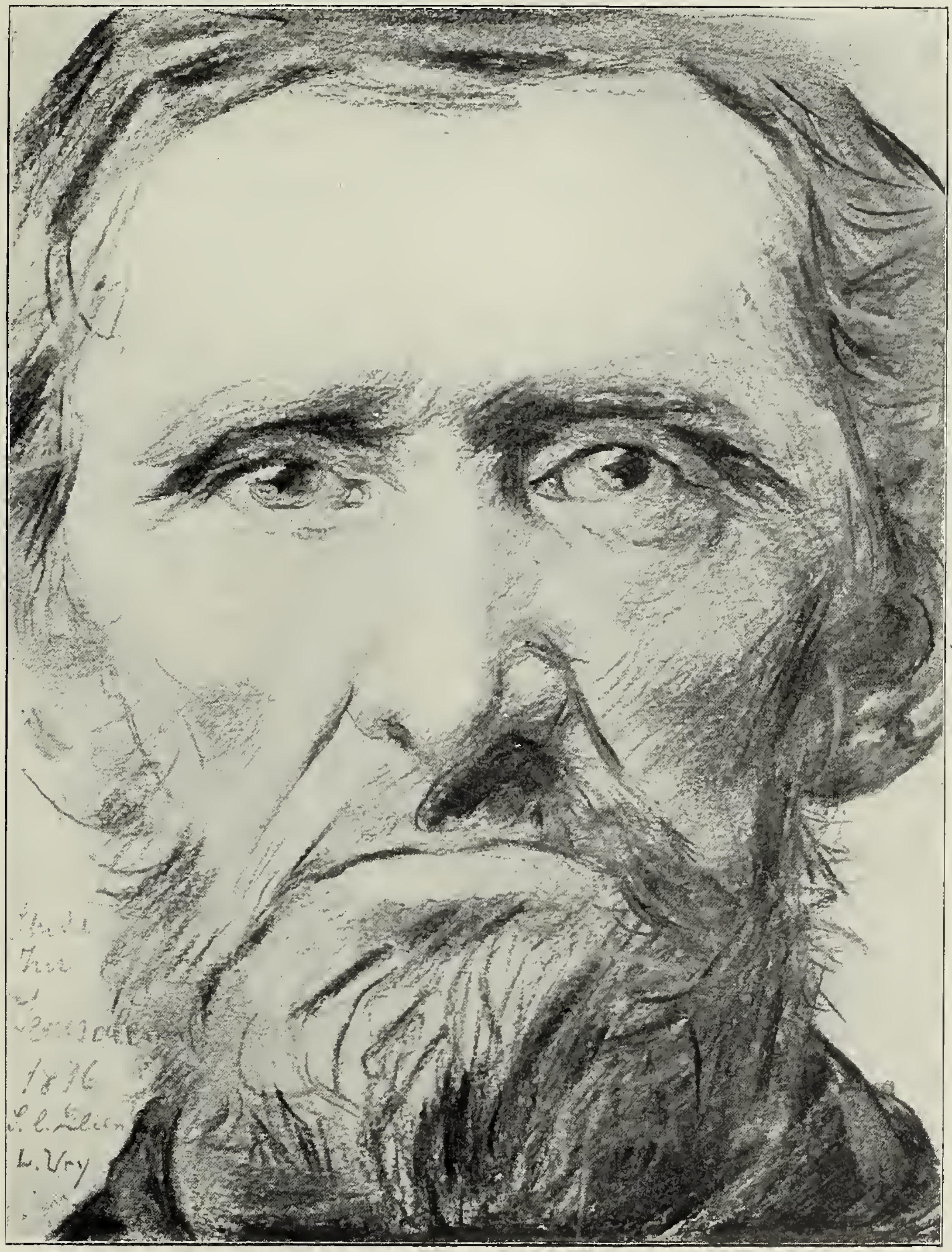
das mehr als Auge und Hand, das eine einzige, einmal sich ausklingende und unwiederbringliche Menschenseele ist.

Die Bank auf dem Bilde ist in den Jahren gleichsam heimlich gewachsen, bis sie zur Grundlage eines großen Bildes und zum Symbole einer Welt wurde. Nun steht sie über dem Meer, vor dem steilen Uferrand. Ein Abend kommt, reich an Sehnsucht und Schönheit. Der grünglühende Himmel ist von kleinen, matten, zartroten Wolken überspielt, und überm Wasser spielen züngelnde Farbenflammen. Aber wer mit ganzem Auge hineinsieht, sieht den Ton des Schmerzenrätsels und das Beben unstillbarer Sehnsucht im Himmel und im Meere. Das ist Ury's Ton und Bewegung.

Die lange, nackte Bank dehnt sich da aus vor Himmel und Meer. Zwei schlanke Bäumchen strecken sich vor ihr empor; die Stimmung magerer, scheuer Knabenarme ist in ihnen. Eine späte Sonne dringt zwischen ihren Zweigen herüber. Aber diese letzten Strahlen sind müde und kommen nicht bis zur Bank. Die steht da, in Schatten und Nebel gehüllt, und man fühlt, wie hinter ihr ein freudloses Land sich hinzieht mit kargen Aeckern und schweren dumpfen Lebenskämpfen. Vor der Bank rauscht's zwischen Meer und Himmel wie von mächtigen Flügeln; hinter ihr ist das Schattenland wie ein Reich der Gefangenschaft.

Auf der Bank sitzen Menschen, Juden. Kurze Rast auf einer großen Wanderschaft. Ein Augenblick zwischen Vergangenheit und Zukunft. An sich ist dieser Augenblick nicht mehr als jeder andere vor und nach ihm. Aeußerlich ist nichts an ihm, was ihn erheben würde über die anderen, wie jene Zeit der ersten Trauer auf den Trümmern Jerusalems über alle anderen Zeiten. Sie wandern schon viele lange bleierne Tage, nun sitzen sie da, bald werden sie aufstehen und weiter wandern, sich weiter schleppen durch den öden Jammer trostloser Zeiten und Länder. Und doch ist dieser Augen-


Zeitungsleser (1887).



Studienkopf zu „Jerusalem“.



Herbst-Landschaft (1884) Oelgemälde.
Aus „Deutsche Kunst und Dekoration“, herausgegeben von Alexander Koch, Darmstadt.

blick eine Ewigkeit, denn er enthüllt die Seelen zu flammender Selbstoffenbarung. Es ist ein Abend unter vielen Abenden und Juden unter vielen Juden. Aber diese Menschen sind das ganze jüdische Volk, und dieser Abend ist seine ganze Geschichte. Das ist Ury's langer, seliger Kampfweg von der Skizze zum Werke: er ging aus, die jüdische Vergangenheit zu malen, und er hat die jüdische Ewigkeit gefunden.

Ewigkeit spricht aus diesen stummen Menschen, die nebeneinander, nicht miteinander dasitzen, jeder seinem eigenen Traumgewebe hingegeben und doch im tiefsten Leben seines Blutes allen anderen verbunden. Ewigkeit spricht aus ihren Seelen.

Aus dem Alten dort rechts mit den dürren, ineinandergeschlungenen Händen, die ruhig und doch ganz durchzuckt sind vom Krampf des uralten Gebetes, mit dem schmalen Mund, dessen Unterlippe vorgeschoben ist, wie ein Trutzzeichen des Glaubenssicheren, mit den halb geschlossenen Augen, deren Blick ohne Richtung ist, wie in das raumlose Jenseits gewandt, aus dem der Unsichtbare ihm zuhört. Die Ellbogen auf die Beine gestützt, in schwerer, etwas stumpf ergebener Treue, sitzt er da. Sein Glaube hat ihn blind gemacht für den ganzen Verlauf seines Elends; er weiß nur, daß Gottes strafende Hand sich auf ihn und die Seinen gelegt hat. Er erwartet alles von dieser Hand, das Beste und das Böseste; seine Hände, die feingegliederten, festknochigen, kennen nur das



Jerusalem (1896) Oelgemälde.

Gebet. Er wird glaubend sterben. Er ist einer von vielen. Aber die Ewigkeit spricht aus ihm.

Und aus dem Jungen, Wagemutigen, Hoffnungstrunkenen neben ihm, durch dessen edlen Rassenkopf die frische Lebenskraft des Volkes wie ein Glutstrom fließt, Visionen, Ideen, Pläne erregend. Er kennt den Abgrund des Unheils und der Gefahr bis in die letzten Untiefen hinein; und doch geht sein freier, stolzer Blick weit hinaus über die Wasser, zu fernen Ländern, zu neuen Anfängen, zu ungebeugtem Ringen. Hier ist Freiheit, Kühnheit, Kraft, Zukunft. Kampflustig und siegbaft ist sein Blick, und sein Körper wie aus Erz gegossen und doch biegsam wie junge Palmen.

Neben ihm eine verhüllte Frauengestalt, ganz dem Meere zugewendet, vertraut und geheimnisvoll zugleich. Sie hält die linke Hand nach links, wie einer, der ein fernes Land staunend erblickt; sie ist voll von Verzweiflung und voll von Zuversicht; und sie ist nicht mehr hier, sondern drüben, im Sehnsuchtslande; sie weiß nicht das Werden der Erfüllung, aber sie weiß deren Sein. Wunderbar zeigt sich hier Ury's schlichte, gewaltige Art, einen Schauenden zu malen, und seine Kunst, Hände zu Trägerinnen geheimster Emotionen zu gestalten.

Am Boden ein Knabe, der nur zum Teil sichtbar ist; mager und verträumt; aus dem fragenden, noch nicht begreifenden Blick, der halb in den Himmel, halb ins Nichts versunken ist, teilt sich uns die Kunde von einer sonnenlosen, verhärmten Kindheit mit, eine zage Hilflosigkeit stöhnt auf. Hier ist das große

Leid noch Frage, noch unbewußte Last. Der Knabe hebt die Hände leicht gefaltet, nicht ineinandergeschlungen wie der fanatische Alte, empor; er weiß nicht, zu wem er betet.

Aus ihnen allen spricht Ewigkeit.

Weiter vorn, nach rechts gewendet, die Alte, eine niedergeworfene Stammmutter. Sie dämmert hin, dumpf, fast bewußtlos, das Gesicht mit den scharfen, zerquälten Zügen aufgestützt, ein Bein über das andere gelegt, unsagbar müde· Ihre Wangen sind eingefallen, ihre glanzlosen, wimperberaubten Augen haben alle Thränen ausgeweint und wissen nur noch den stumpfen, leeren Schlaf und das trübe, bildlose Starren — Augen, für die alle Farben der Welt tot sind. Bis in die rauhen Falten des Ueberwurfs hinein lastet die alpartige Mattigkeit der vernichteten



Frühling (1900) Oelgemälde.



Bei der Toilette (1889) Aquarell.

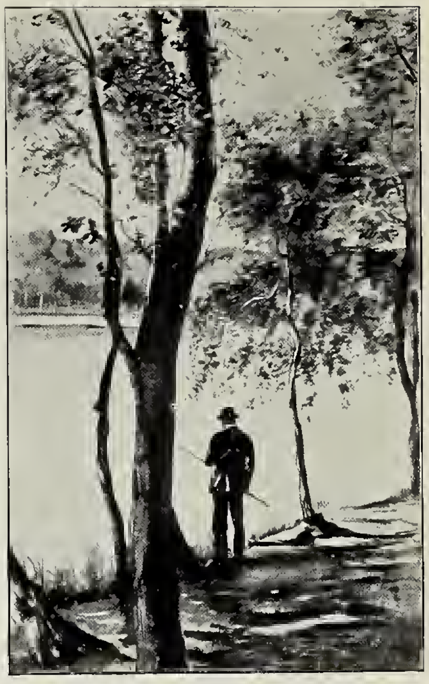
Mutterseele. Aber die nackten, verkrümmten Füße spannen sich dennoch in adeligen Linien, und die schmale, feine Hand, die aus dem weiten Aermel herausragt, ist wie ein Zauberspiegel, in dem das neblige Bild einstiger Schönheit geblieben ist. Ueberhaupt haben diese Menschen Rassenhände, durchgebildet und durchseelt. Aber bei dieser Alten ist ein Schicksal darin. Dieser Hand Geschichte, die man von ihr abliest — wie sie so arm und so bedeutsam geworden ist — ist ein Akkord der stillsten und größten Tragik. Oft legt Ury so das Unsagbare in die Formen einer edlen Hand.

Ewigkeit . . .

Daneben eine junge Frau, niedergebeugt, das eine Auge mit dem Kleidsaum auswischend; das andere blickt mit

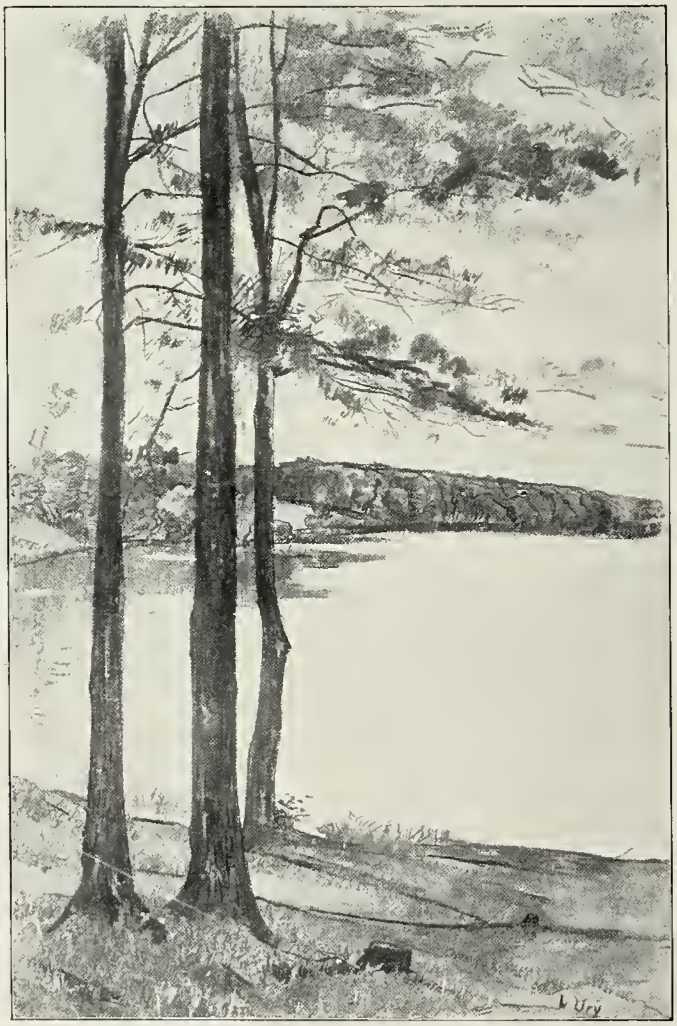
zähem, aber verwildertem Ausdruck nieder. In ihren wirren Haaren, in den verzerrten Gesichtszügen ist der Einfluß des grausamen Lebens auf einen Lebensfähigen.

Weiter ein älterer Mann, der das Gesicht mit der Hand bedeckt. Ein Aufrechter, ruhig Trauernder, der seinen Widerstand zu sammeln und innerlich auszuleben weiß. Einer, der den Schmerz überdenkt, über den Schmerz hinausdenkt. Vielleicht einer von der Reihe jener seltsamen, mit Ausnahme Spinoza's beinahe völlig unbekannt gebliebenen Juden, die aus dem Ghetto geradeaus in den Kosmos treten, ohne Uebergänge.



Der Angler (1900).

Vorn links aber kauert einer am Boden, ein Zerwühlter, Gepeinigter, an dessen Hals sich der Wahnsinn gehängt hat. Hier ist Entartung, aber die spezifische Entartung der Juden, der eine kranke, halb schlaue, halb irre Lebensgier und eine kranke Mystik entsprossen sind. Hier sind die gräßlichen Wunden der Jahrtausende und der Taumel, der Sabbatai schüttelte. Der Golus-Typus ist hier am schärfsten herausgebildet, in seiner eigentümlichen Pathologie, die ganz erfüllt ist von verkümmerten Möglichkeiten, ein grauenhaftes inneres Leichenfeld. In den Skizzen lagen die Toten einer Stunde am Boden, hier liegen die Seelenkräfte von Volks-Jahrtausenden erschlagen. Wer in dieses mit der Unbarmherzigkeit des ganz großen Künstlers ausgebaute Gesicht schaut, begreift, daß neben der jüdischen Décadence jede andere fast wie eine harmlose Spielerei aussieht.



Studie.

Ewigkeit . . .

Und ganz links, das Gemälde abschließend, ein träumender Jüngling. Er hält den Kopf in den Händen, sein Blick ist in einer anderen Welt. Er sieht nichts, er hat Gedichte der Vergangenheit in der Seele. Vielleicht wird



Der Morgen (Gardasee).
(1900.) Oelgemälde.

auch schon ein Gedicht der Gegenwart geboren. Er trauert nicht, er sucht nicht, er erkennt nicht, er verzweifelt nicht; er taucht die Schrecken in seine reiche Stimmung. Aber in dieser Stimmung ist Trauer und Erkenntnis, Verzweiflung und Entdeckerlust; und sie vermählt ihn dem Himmel und dem Meere. Diese lange, schmale Uferbank trägt ein vielgestaltiges Leben, aber hier am stillen Rande keimt das Lied, das alle Seelen faßt und sagt, das Lied vom werdenden Jerusalem.

Die Ewigkeit hat diesen Traum gesegnet.

Und sie hat Ury's Traum gesegnet, der in Kämpfen einer harten Einsamkeit zu diesem Werke wurde.

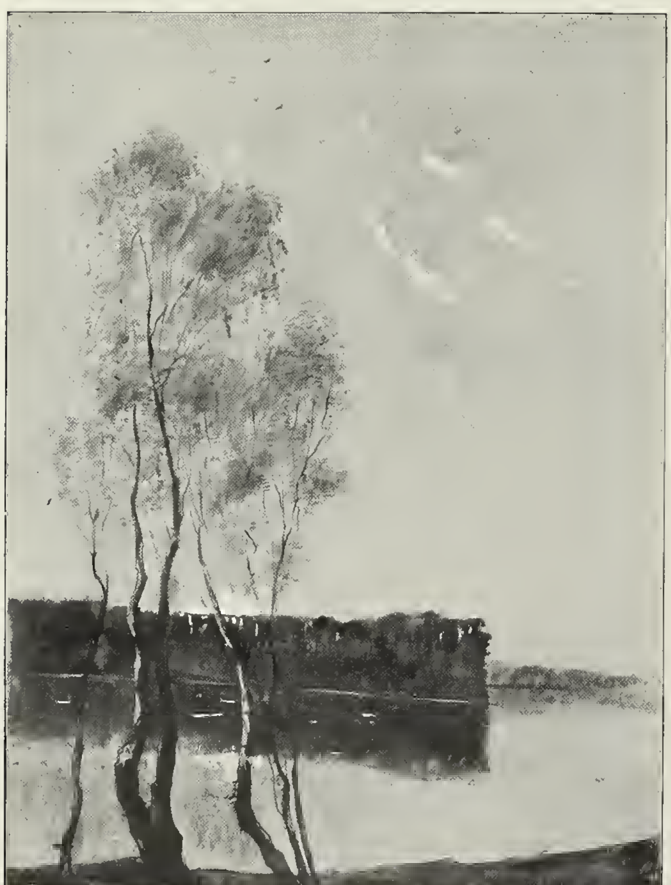
Das Bild ist in einem seiner Grundverhältnisse Leonardo's „Abendmahl" verwandt. In beiden reagieren mehrere Menschen, jeder aus seiner Wesensart heraus und diese offenbarend, auf ein Gemeinsames: in dem einen auf das furchtbare Wort ihres Meisters („Wahrlich, wahrlich, ich sage Euch: Einer unter Euch wird mich verraten"), in dem anderen auf das über ihnen allen ausgespannte eine Schicksal. Bei Leonardo ist das Kommende, das auf die Seelen eindringt, im sprechenden Christus dargestellt; Ury malt das Schicksal in den Körpern der Sitzenden und im umgebenden Raume.

Das Schicksal. Seines Volkes Schicksal und das seine. Denn er hat es an sich erlebt und in diesem Bilde aus sich herausgestellt. So wohnt in seinem Werke die große Notwendigkeit der Geschichtszeiten und das Kampfgesetz eines echten Künstlerlebens, eine ganze Volksseele und eine ganze Menschenseele.

III.

Ein Jahr nach „Jerusalem" giebt Ury sein Triptychon „Der Mensch", dessen erste Konzeption ungefähr in dieselbe Zeit zurückreicht wie die Jerusalem-Skizzen, in die jugendlich überströmenden, ideenreichen Brüsseler Tage.

Dieses Dreibild ist, nach „Jerusalem" angesehen, überraschend einfach. Es will den Gang eines Menschenlebens, des Menschenlebens, in drei ausdrucksmächtigen, umfassenden Momenten darstellen. Drei Töne, drei Querschnitte gleichsam, durch den Lauf der Zeiten gelegt, und ein ganzes Dasein soll uns erstehen. Und es geschieht. Wir nehmen die drei Momente als ein Ganzes, als das ganze volle Leben selbst. Wir vermissen keine Zwischenhandlung oder Begründung, wir fragen nicht nach Zusammenhängen, wir sehen eine Kontinuität, eine Einheit, den ganzen Vorgang eines Geschickes. Und so fällt auch die Gewöhnung an individuelle Erscheinungen von uns ab, wir sehen in diesen drei Bildern den Menschen selbst, etwas Ueberindividuelles, Namenloses, und wir fühlen: Hier ist das Leben, neiget die Stirnen!



Landschaft.

Auf dem ersten Bilde liegt der Jüngling im Frühlingswalde, den das Licht der frühen Sonne durchflutet und in tausend Farben taucht, und träumt, weiche, flockige, gestaltlose Träume, für die es in der Erdenwelt weder Bilder noch Worte, nur ganz zarte, leise angeschlagene Töne giebt. Dieser junge Körper ist ins junge Gras gedrückt, durch beide geht *ein* Weben und Wachsen, beide trägt *eine* starke Lebenswelle. Die Träume fliegen empor, auf leichten Flügeln, den Vögeln nach, mit ihnen eine Weile auf den dünnen, saugenden Zweigen rastend, dann weit über sie sich hinausschwingend,

ins Grenzenlose. Er blickt ihnen staunend nach.

Auf dem Mittelbilde steht zwischen zwei säulenartigen Baumstämmen am Meeresstrande der Mann, stemmt den rechten Fuß übertrotzig auf, kreuzt in glühender Willensmacht die gewaltigen Arme und sieht aus brennenden, wissenden Augen hinauf zum Himmel. Vom Himmel scheint eine riesengroße Hand sich seinem Haupte entgegenzudrängen, das der Kampf in harten, festen Linien ausgeschmiedet hat. Er fühlt die Last der Riesenhand und ist ganz Gegenbewegung. Alles in ihm ist bereit zum ewig erneuten, stummen, aussichtslosen Ringen.



Landschaft.

Aber die Zeit, die alle Wesen und Kämpfe gebiert und verschlingt, geht ihren Weltenweg. Auf dem dritten Bilde kauert der Greis mit erloschenen Augen, mit erschöpftem Körper, aus dem jeder Wille verglomm, in ödem, kraftlosem Brüten. Seine Bahn versandet ohne Ziel. Die Sonne versinkt hinter ihm, — und der Himmel glüht wie am ersten Tag.

Künstlers stillste Stunden, Traum, Kampf und Zweifelsqual haben dieses Triptychon geschaffen, dessen Sinn die Tragödie des Einsamen ist. Ein Einsamer ist dieser Jüngling, der abseits von aller Gemeinschaft im Waldeszauber seinen flüggen Sehnsuchten nachsinnt. Ein Einsamer dieser Mann, der hier im Angesichte des Meeres, Blick und Willen nach oben gerichtet, mit dem Schicksale Rücksprache hält. Und als Einsamer, von allem Menschenbunde Abgekehrter, dämmert dieser Greis sich ins Sterben ein.

Der Mensch! Aber doch nur: ein Mensch. Einer, der eine eigene, allen unverständliche Sprache spricht, der ein eigenes, von keinem mitgefühltes Leben lebt. Einer, von dem keine Brücken führen zur Menschenwelt. Einer, der nicht



Der Mensch (1898).
Oelgemälde.

über sich hinausgeht und der daher zerbrochen ins große Werdegrab zurücksinkt, ohne aus einer schöpferischen Lebensgemeinschaft die tiefe Ruhe des Mitteilens geschöpft zu haben und von dem Weiterwirken seiner Bewegung einen letzten Segen mitzunehmen.

Aber Ury greift über dieses Lied von der Einsamkeit hinaus. Wieder ein Jahr darauf giebt er „Adam und Eva". Einen biblischen Stoff hat er hier unbiblisch und neuartig behandelt. Das sind nicht mehr die beiden reuigen Kindsmenschen, die halb willenlos, naiv zugreifend, eben wie Kinder, „gesündigt" haben und nun mit einem diesen Geschöpfchen gegenüber ganz unbegreiflichen Aufwande von flammenden Schwertern und Worten aus dem Paradiese verjagt werden, ehe sie es genießen konnten. Ury zeigt die jungen Welteroberer. Sie wollten wissen, mit den Sinnen und der Seele wissen. Man hatte es ihnen verwehrt. Sie aber gehorchten nicht, denn sie wollten dem Gesetze ihres eigenen Wesens und nicht fremden Geboten nachleben. Sie erkannten und wuchsen an der Erkenntnis, und als sie vertrieben wurden, zogen sie hoch und stark hinaus, sich eine eigene Welt zu bereiten. Das sind keine thörichten, bußfertigen Kinder mehr, das sind zwei Menschen, und unendlich mehr als das: ein Menschenpaar. So hat Ury die beiden gemalt.

Da dehnt sich die junge, frische, unberührte Erde dem Meere entgegen. Es will Abend werden. Adam und Eva schreiten hin, hinter ihnen jagt der

Sturmwind daher, das einzige Zeichen der zürnenden Mächte. Staunend schauen die beiden auf die unbekannten Felsenblöcke, an die ihr Fuß stößt, auf die rätselhafte tiefblaue See und die unbegreifliche ferne Himmelslinie. Er selbstsicher, mit stolzer gedrängter Kraft alle Möglichkeiten überblickend und durchforschend, sie befremdet, aber vertrauend angeschmiegt. Ueber ihnen, am leuchtenden Himmel ein Hohes Lied der Farben; in ihren leuchtenden Seelen ein Hohes Lied der Menschenkraft und der Menschenliebe.

IV.

Es ist bemerkenswert, wie Ury sich immer wieder zu jüdischen Stoffen hingezogen fühlt. Er scheint in ihnen seine Eigenart leichter ausleben zu können, gleichsam als kämen ihm diese Gestalten entgegen, als begehrten sie, aus der Hand des Künstlers ihres Blutes ein neues Leben zu gewinnen.

So ist sein erstes großes Bild aus einer kaum angedeuteten Bibelszene entstanden; so schafft er in „Jerusalem“ einen ewigen Ausdruck für die ganze Tonskala des Judenvolkes; so kehrt er nach dem „Menschen“ zu den Gaben des Urbuches zurück; so schenkt er uns den „Jeremias“, so arbeitet er an einem „Moses“ und träumt von einer „Rückkehr der Juden“.



Der Jüngling.

Vorerst aber malt er ein kleines Bild von allgemeinstem Inhalte, das aber doch wieder jüdische Menschentypen zeigt. „Vergänglichkeit“ nennt er es. Ein



Der Mann.

herbstlicher, gelb-roter, lastender Abendhimmel über einer Trümmerhalle, aus der drei zerbrochene Säulen emporragen. Im Hintergrunde ein Weib mit seinem Kinde, der Sonne nachschauend, vorn zwei Männer, der eine gebeugt, hoffnungslos, der andere, ein hoher Greis, die Hand zum Himmel erhebend, als wollte er sich sein Recht herunterholen.

Ungefähr gleichzeitig entsteht der „Jeremias", der schon zur Zeit der Vollendung von „Jerusalem" konzipiert wurde.

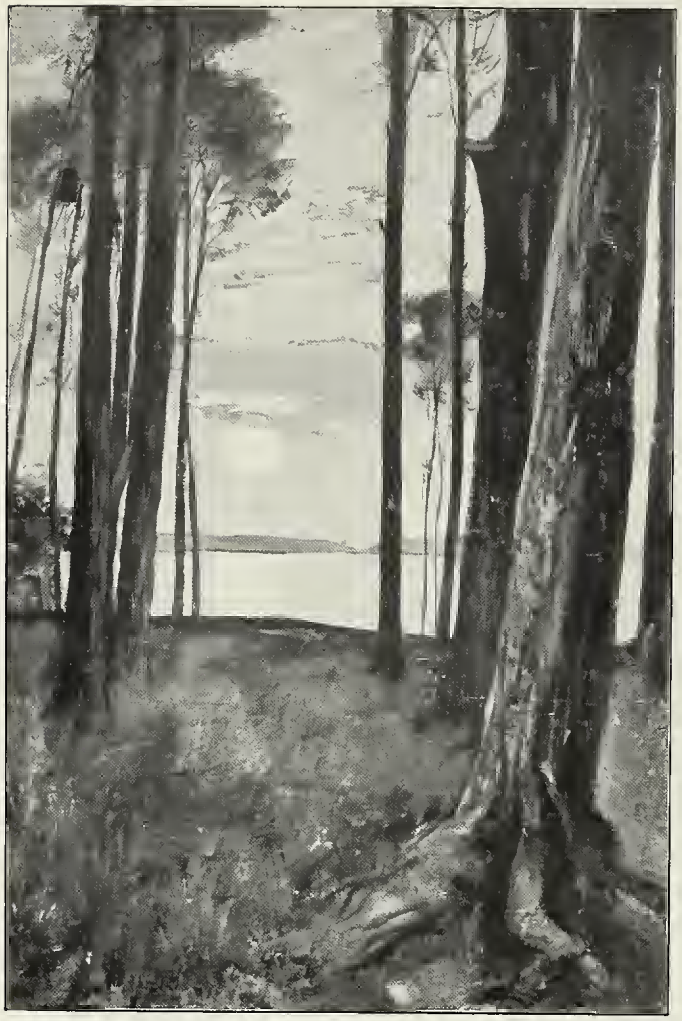
Dieses reiffste Werk Ury's bedeutet schon in der Komposition ein Dokument. Die Hauptgestalt wird in die umgebende Natur gleichsam eingesenkt und wirkt gerade dadurch stärker heraus; die trennenden Linien werden fast aufgehoben, aber nur, um die selischen Begrenzungslinien des Individuums zur vollen Geltung zu bringen.

Die Stilverderbnis unserer Zeit hat uns gewöhnt, bei Nennung eines Jeremias-Bildes an einen effektvoll drapierten Greis zu denken, der mit pathetischer Trauergeberde auf koulissenartigen Ruinen thront. Nun treten wir vor diesen Jeremias. Ein weiter, mit allen Schauern der Unendlichkeit wirkender Nachthimmel über einem kleinen, wüsten Erdenstücke. Eine seltsam durchhellte Mitternacht füllt das riesenhafte Bild, in allen Tönen des Blau und des Violett abgestuft. Oben Kränze von zahllosen tiefweißen Sternen; irgendwo, unsichtbar, der Mond, dessen Lichtflut den Raum überschwemmt und aus jedem Luftpunkte eine andere Farbe herauszulocken scheint. Unten aber, auf diesem kleinen, nackten

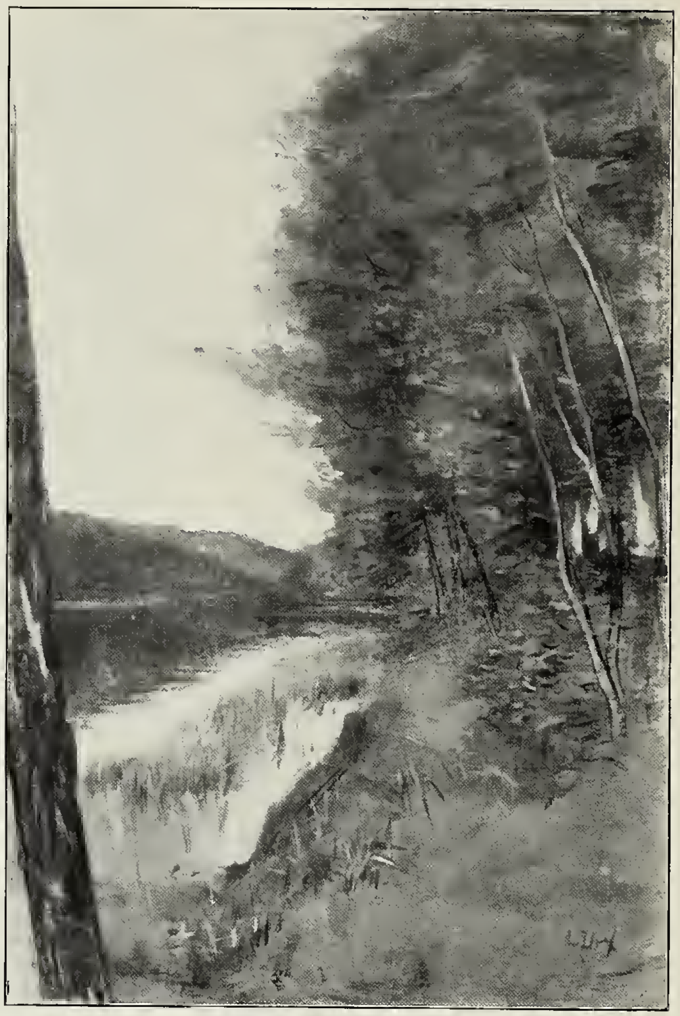
Felsenstücke, eine braune, violett umspielte Masse, zunächst kaum erkennbar. Eine sonderbare Felsengestaltung etwa, aus dem Boden herausgewachsen, ein Aufwurf dieser rauhen, wilden Erde? Man starrt, man faßt es mit den Augen — ein Mensch! Und nun sieht man ihn plötzlich ganz. Ein stiller, alter Mann liegt hier auf dem Boden. Sein violettes Gewand ist in Schatten getaucht, sein schwarz-brauner Trauermantel erliegt der blauen Tönung dieser einzigsten Nacht: eines Pilgerims und Wandersmannes Kleider, in harten, schweren Linien fallend. Auf seinem Barte wogt das Blau des Weltraumes. Seine Augen tragen eine ungeheure Frage in die grenzenlose Ferne hinaus. Sein Mund ist in sich verbissen; man sieht, er würgt an einem übermenschlichen Schmerz. Die Rechte stützt das große, in monumentalen Linien ausgehauene Haupt. Die Linke aber liegt lässig und doch wuchtig da, großknochig, zerfurcht, titanenhaft, bis in die graue, straffe Haut von Seelenmacht durchbebt: die Hand eines Propheten und eines Revolutionärs. Und wenn man lange mit seiner besten Glut auf dieses Bild geblickt hat, da scheint es einem, als gruppierte sich das unnennbar reiche Blau der Nacht um diese wunderbare Hand, ja, als schüfe sie es aus ihrer goldenen Wunscheskraft heraus, dieses Reich des Blau, dieses Königreich der tausendfältigen, raumerfüllenden Sehnsucht. Um die Gestalt des Sehers legt sich



Der Greis.



Sonnenuntergang.



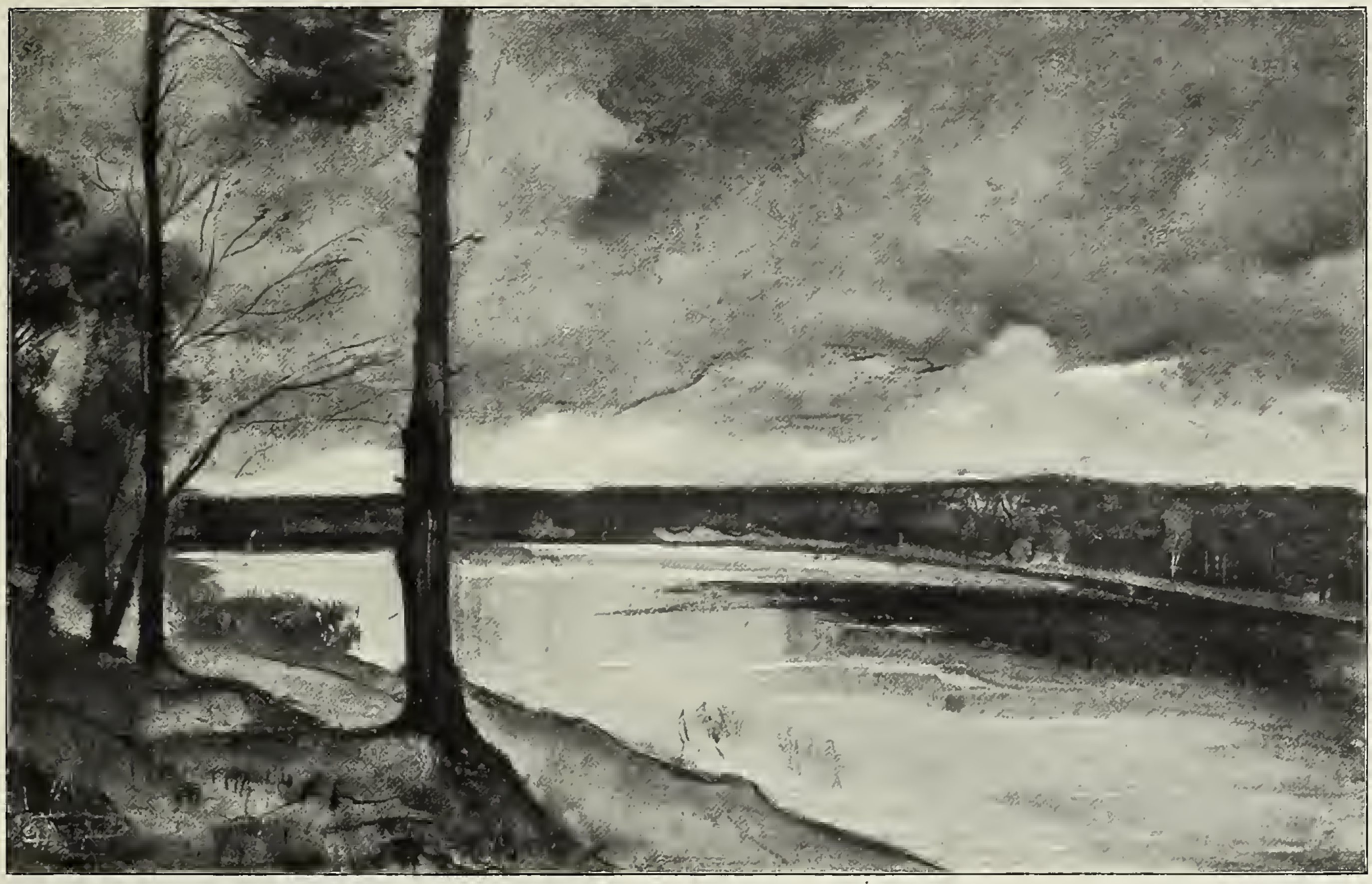
Abend.

das Blau hell wie ein Lichtgewand, nach oben hin wird es immer dunkler, tiefer, unirdischer. Und an der Horizontlinie deutet es, in eigentümlicher Abhebung satter werdend, die fernen Menschenstätten an.

Ein Kritiker hat an den Sänger der Klagelieder erinnert. Nichts kann verkehrter sein. Der hier auf dem Boden liegt, ist der Einsame und Mächtige, dem seine Prophetie das Joch und die Schwinge war, schmerzhafte, zehrende Last und freiestes Höhenglück. Der Starke, den der Herr zur festen ehernen Mauer wider sein Volk gemacht hat. Der Wandernde, der sein Haus hat verlassen müssen. Der Wissende, dem das Herz im Leibe pocht und der keine Ruhe hat, weil in der Friedenszeit seine Seele der Posaune Hall hört und eine Feldschlacht und einen Mordschrei über den anderen. Der Verlassene, der unter Menschen in einem öden Land lebt und in der Tageshelle unter finsterem Himmel. Der Ehrliche und Ungebeugte, der den Herrschenden die Worte seiner Sendung ins Gesicht schleudert und ihrem Zorne Trotz bietet. Der Verketzerte und Mißhandelte, der in den Stock gelegt und in den Kerker und in die Schlammgrube geworfen wird, dessen Reden verbrannt werden und von dem die



Moses. (Kohlenskizze.) 1902.



Havel-Landschaft.

Priester und die loyalen Propheten zum Volke sprechen: Dieser ist des Todes schuldig. Der Leidenschaftliche, der sich zu Rachewünschen gegen die Vielzuvielen hinreißen läßt und dessen ganzes Herz doch am Volke hängt. Der Auserwählte, den der Herr betraut und der zu seinem Meister spricht: „Herr, Du hast mich überredet, und ich habe mich überreden lassen; Du bist mir zu stark gewesen und hast gewonnen“, der sich in der Qual seiner Berufung gegen seinen Meister auflehnt und denkt: „Wohlan, ich will sein nicht mehr gedenken und nicht mehr in seinem Namen predigen“, und in dem das Wort doch zuckt und bebt wie ein Feuerstrom, dem er nicht widerstehen kann.

* *
*

Aus der letzten Zeit stammt „Das verlorene Paradies“ und ein Karton zu einem „Moses“. Das erstere ist ein eigentümliches Pendant zu „Adam und Eva“. Dieselben zwei Menschen sitzen zusammengekauert da. Sie hält ihr Kind im Schoße und beide schauen es an, sie mit der ewigen unbewußt wissenden Liebe des Weibes, er mit dem tiefen unendlichen Staunen des ersten Mannes. Die Menschenwelt beginnt: alles ist Wunder, und alles ist Notwendigkeit. Das Farbenproblem in dem Bilde ist kein neues, nur eine Ergänzung jenes andern.

Vom „Moses“ läßt sich heute fast nichts sagen, da ihm ja die Farbe fehlt, die Ury's Macht ist. Aber der gewählte Moment ist charakteristisch:

Moses steht den starren, verderbten Volksmassen gegenüber, dieser in der Sklaverei aufgewachsenen Generation, welche die Worte auf Sinai vernehmen darf, aber das Land der Erfüllung niemals erblicken soll, bestimmt, in der Wüste zu sterben, und schleudert ihnen die ersten heiligsten, von Gott selbst beschriebenen Gesetzestafeln entgegen; „er wirft sie ihnen an den Kopf", sagt Ury.

V.

Man überblicke noch einmal diese Werke.

Eine Kraft stemmt sich an, eine lebendige Kraft bäumt sich gegen dumpfe Schicksalsmächte auf und sucht die Erlösung. Das Individuum kämpft gegen die Welt. Das ist „der Inhalt". — Alle Dinge berühren einander, erwecken einander, entwickeln einander. Ein Jedes offenbart dem Andern dessen Selbst, lockt es heraus. Ein Jedes lebt vom Andern, im Andern. Das ist „die Form".



An der Nähmaschine (1885). Schwarzweiß-Skizze.

In Wirklichkeit ist Beides in jedem Werke Ury's unlösbar vereint, Weltkampf und Weltverschwisterung, Revolution und Pantheismus.

Es ist kein harmonischer Pantheismus. Von einem zyklopischen darf man vielleicht reden. Es ist ein Pantheismus des Sturmes, der Bewegung.

Darunter ist selbstverständlich nicht Gedankliches zu verstehen, keine „Idee“; nur ein Grundverhältnis des Lebens, eine Lebensoffenbarung, in reiner Kunst dargestellt.

Lesser Ury ist ein Jude. Er ist auch in Wahrheit ein jüdischer Künstler. Sehnsüchtiges Ringen nach der Schrankenlosigkeit; und das Gefühl der allein schrankenlosen Welteinheit; das waren zu allen Zeiten die Grundmächte des Judenvolkes. Unendlichkeit ohne Ruhe. Ein Gottesreich, das weder die Persönlichkeit noch die Bewegung aufhebt.

Spinoza hat es zu früh in Formeln gebannt. Unterirdisch glühte es weiter, von seinem System unberührt. In unseren Tagen erst kamen stürmische, aber wahre Propheten, Alfred Mombert, Lesser Ury. Sie haben keine Formel und wenig Klarheit. Sie sind Erste. Sie tasten. Sie stammeln. Aber sie sagen nicht nur, sie *sind* Bruchstücke dieser tiefsten Volksmission, dieses kosmischen Evangeliums: nicht Natur schlechthin, natura naturans ist überall, in mir, in Dir, von mir zu Dir, von Dir zu mir.



Adam und Eva nach der Vertreibung
aus dem Paradies (1899).



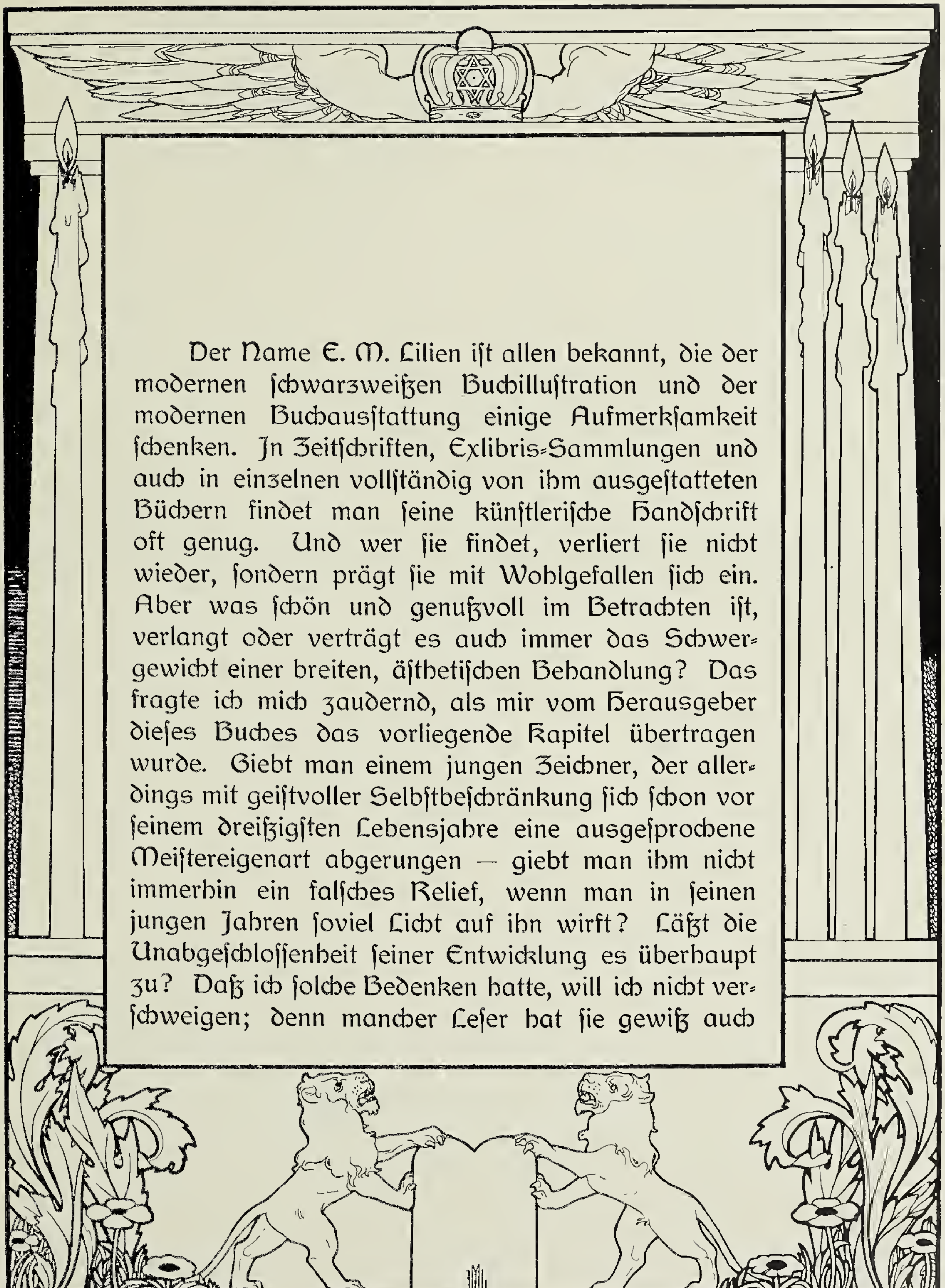
Landschafts-Studie.

Alfred Gold

E. M. LILIEN

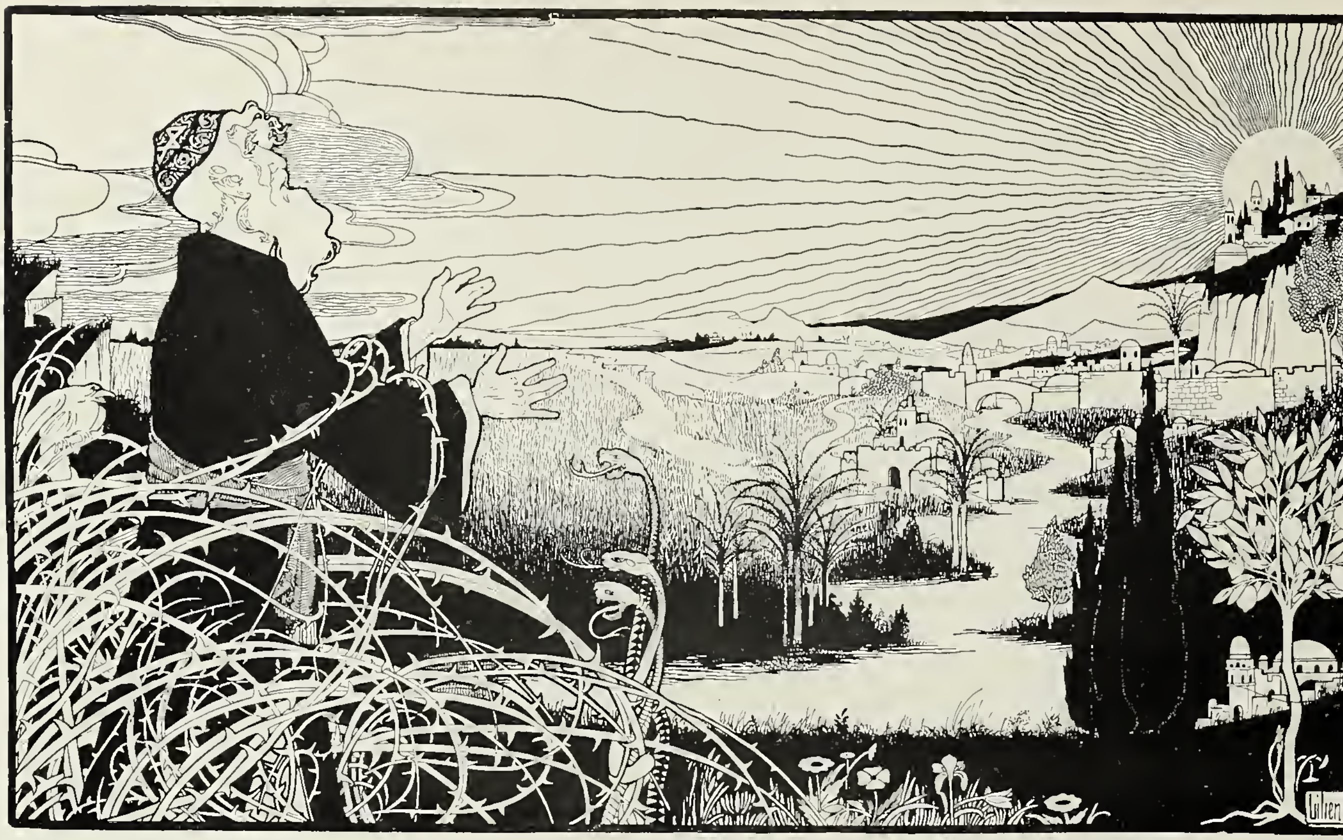


E. M. LILIEN



Der Name E. M. Lilien iſt allen bekannt, die der modernen ſchwarzweißen Buchilluſtration und der modernen Buchausſtattung einige Aufmerkſamkeit ſchenken. In Zeitſchriften, Exlibris-Sammlungen und auch in einzelnen vollſtändig von ihm ausgeſtatteten Büchern findet man ſeine künſtleriſche Handſchrift oft genug. Und wer ſie findet, verliert ſie nicht wieder, ſondern prägt ſie mit Wohlgefallen ſich ein. Aber was ſchön und genußvoll im Betrachten iſt, verlangt oder verträgt es auch immer das Schwergewicht einer breiten, äſthetiſchen Behandlung? Das fragte ich mich zaudernd, als mir vom Herausgeber dieſes Buches das vorliegende Kapitel übertragen wurde. Giebt man einem jungen Zeichner, der allerdings mit geiſtvoller Selbſtbeſchränkung ſich ſchon vor ſeinem dreißigſten Lebensjahre eine ausgeſprochene Meiſtereigenart abgerungen — giebt man ihm nicht immerhin ein falſches Relief, wenn man in ſeinen jungen Jahren ſoviel Licht auf ihn wirft? Läßt die Unabgeſchloſſenheit ſeiner Entwicklung es überhaupt zu? Daß ich ſolche Bedenken hatte, will ich nicht verſchweigen; denn mancher Leſer hat ſie gewiß auch

Umrahmung aus „Lieder des Ghetto". Verlag von S. Calvary & Co., Berlin.



Der jüdische Mai. Aus „Lieder des Ghetto". Verlag von S. Calvary & Co., Berlin.

ſeinerſeits. Aber nun bin ich in die Welt dieſer Künſtlerindividualität und ihrer Entwicklung tiefer hinab getaucht, und daß es „zu wenig" darüber zu ſagen geben könnte, fürchte ich nicht mehr. Wer ſich in eine wirkliche Eigenart wirklich verſenkt, der fördert auf alle Fälle an „Stoff" genug zu Tage. Es iſt garnicht nötig, zu vergleichen, zu werten und durch Superlative die eigenen Ausführungen anerkennenswerter zu machen. Von dem Vielen, das ich in Lilien's Künſtlerreich erfahren, über den Menſchen, ſein Wollen und ſein Können, lohnt es sich durchaus, einiges loſe aneinander zu fügen. Und an mindeſtens einem Geſichtspunkt wird es dabei nicht fehlen, wenn er auch keineswegs um jeden Preis betont ſein ſoll: Welchen Anteil hat das Judentum an dieſer Erſcheinung?

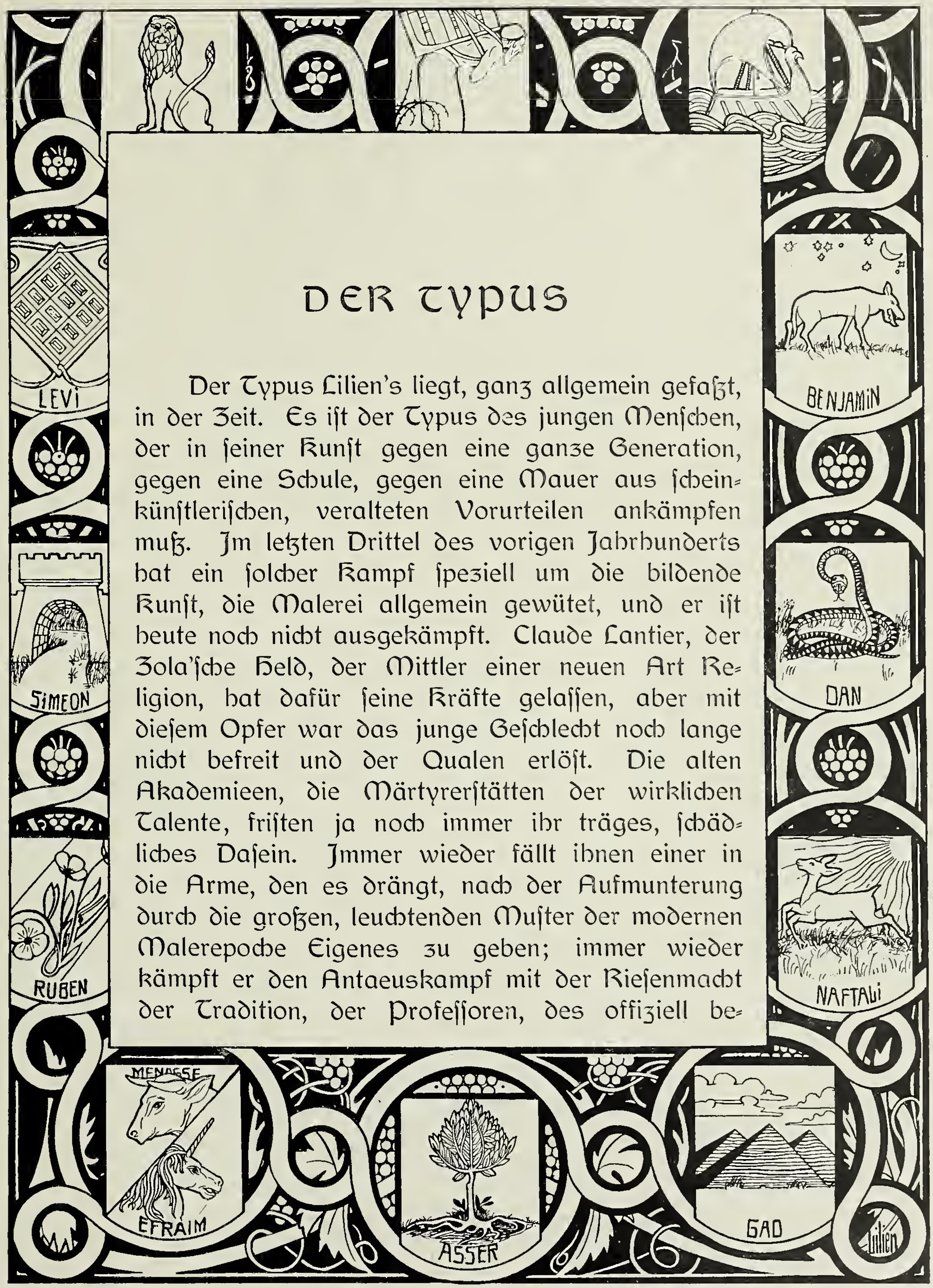


Mit Genehmigung des Verlages des „Berliner Tageblattes".



Eingangsblatt zu „Juda“. Gesänge von Börries Freiherrn von Münchhausen.

F. A. Lattmann Verlag, Goslar, Leipzig, Berlin.



DER TYPUS

Der Typus Lilien's liegt, ganz allgemein gefaßt, in der Zeit. Es ist der Typus des jungen Menschen, der in seiner Kunst gegen eine ganze Generation, gegen eine Schule, gegen eine Mauer aus schein-künstlerischen, veralteten Vorurteilen ankämpfen muß. Jm letzten Drittel des vorigen Jahrhunderts hat ein solcher Kampf speziell um die bildende Kunst, die Malerei allgemein gewütet, und er ist heute noch nicht ausgekämpft. Claude Lantier, der Zola'sche Held, der Mittler einer neuen Art Religion, hat dafür seine Kräfte gelassen, aber mit diesem Opfer war das junge Geschlecht noch lange nicht befreit und der Qualen erlöst. Die alten Akademieen, die Märtyrerstätten der wirklichen Talente, fristen ja noch immer ihr träges, schädliches Dasein. Jmmer wieder fällt ihnen einer in die Arme, den es drängt, nach der Aufmunterung durch die großen, leuchtenden Muster der modernen Malerepoche Eigenes zu geben; immer wieder kämpft er den Antaeuskampf mit der Riesenmacht der Tradition, der Professoren, des offiziell be-



Entwurf einer Einbanddecke zum Goldenen Buch des jüd. Nationalfonds.

gönnernden Unverſtandes. Und jeder dieſer Kämpfe iſt eine große, ſtille Tragödie. Auch dem jungen Lilien war ſie nicht erſpart. Aus ſeiner galiziſchen Kleinſtadt kommend, bezog er die Akademie zu Wien. Als Schüler des in ſeiner Heimat faſt ſchon berüchtigten Profeſſors Griepenkerl ſollte er nach Gips zeichnen, nach Kompoſitionsaufgaben malen, Stipendien erſitzen, Aufträge erklittern. Auf alle Fälle aber ſollte er der Natur ſich verſchließen und jeder Spur einer eigenen Regung. Dieſer Zumutung machte der junge Galizier, ſo ſehr er geſellſchaftlich Paria ſein mochte, ein ſtolzes Ende. Er verließ die Akademie und ſchlug einen andern Weg zur Kunſt ein, einen Weg der Entbehrung zunächſt, bittern Hungers und oft genug wohl auch der Richtungs- und Hilfsloſigkeit. Er folgte unbewußt ſeinem Stern und überſiedelte nach München.

Damit gewinnt dieſer Typus ſchon eine differenziertere Geſtalt. Es giebt nämlich verſchiedene Arten, wie ſich der keimende Künſtler im Kampfe der feindſeligen Schule gegenüber verhalten kann. Gerade in Wien, der Stadt von traditionsſeliger Enge, konnte ich das am beſten beobachten. Die meiſten reſignieren. Nur ſcheinbar halten ſie ſich fern von den akademiſchen Wegen. Sie wiſſen theoretiſch ganz genau, daß in anderen Richtungen höhere Ziele locken. Sie leſen moderne Bücher und wiſſen Beſcheid über die Merkmale wirklicher Kunſt. Ueber ihre verknöcherten Lehrer ſprechen ſie mit einem Witz

von tiefer Bitterkeit. Aber bei alledem stopfen sie Jahr für Jahr in öder, lähmender Gewissenhaftigkeit ihre Seelen mit einem wertlosen Schulstudium voll, wie man alte Schubfächer mit buntem Flickzeug bis an den Rand füllt; auch nicht für die Spur eines Luftraumes, einer inneren Beweglichkeit wird dabei gesorgt. Sie „können" zum Schluß so unendlich viel. Je mehr von diesem Können, von dieser Kunst korrekter Ausführung sie in eines ihrer Bilder hineinlegen, desto uninteressanter und belangloser wird es. Und davon giebt es alsbald keine Befreiung mehr. Das „Können", das sie erworben, ursprünglich nur, um nebenbei der Schule zu entsprechen und ihr eigenes Gewissen zu entlasten, beherrscht sie zum Schluß und giebt sie nicht wieder frei. Wie eine Galeerenkugel schleift es hinter ihnen her. Wenn man sich fragt, was aus diesen Begabungen werden kann, so ist nur eins wahrscheinlich: auch sie werden ihrerseits Lehrer der Akademie sein. Und doch — auch sie sind heute zugleich Typen der jüngsten Generation, und zwar des bessern Teils, und sie sind nur deswegen wenig beachtet, weil sie mit allen ihren Künsten zusammen sich doch keine Beachtung erzwingen können.

Gegen diese Abzweigung nun halte man die andere, die in Lilien's weiterer Entwicklung eine so volle Blüte getrieben. Sie stellt das vollkommene



Sturm.

Aus „Lieder des Ghetto". Verlag von S. Calvary & Co., Berlin.

Gegenteil von Resignation und Kompromiß dar. In Münchens ungebundener Sphäre sucht der fiebernde, hungernde Kunstjünger nach seiner eigensten Eigenart; frei von fesselnden, unpersönlichen Schulrücksichten, faßt er den für den Künstler entscheidenden Mut, sich, s e i n e Gefühle und inneren Visionen auszudrücken und dem „Können", das andere zeitlebens wie einen bureaukratischen Apparat handhaben, dadurch erst Richtung und Wert zu geben. Es gelingt ihm. Die kunstgewerbliche Bewegung mit ihren aufblühenden Entdeckungen, namentlich in der Buchausstattung und Illustration, bietet sich ihm dar, er geht gern auf die äußere Beschränkung ein, um dafür desto größere innere Freiheit zu gewinnen, und mit einem Mal — rascher, als daß



Auf zarten Saiten.

Aus der „Jugend". G. Hirt's Verlag, München.



Aus „Der Zöllner von Klausen".

Verlag des „Vorwärts", Berlin.

man in biographischer Entwicklung es erklären könnte — steht er vorn an der Front einer neuen, eigenartigen Kunst, als festgeprägte Individualität neben andern. Die „Jugend" veröffentlicht Kopf- und Randzeichnungen aus seiner Feder, und eine bayrische Arbeiterzeitung und später der „Vorwärts" betrauen ihn mit Illustrationsarbeiten, die ihm auch materiell das Fortkommen in der schwierigen Uebergangszeit erleichtern.

Damit steigert sich der Typus in Lilien, wie ich ihn werden sehe, und enthüllt sein interessantestes Merkmal — ich meine, mit der Leichtigkeit des Uebergangs zu eigen erfundenen, kunsthandwerklichen Formen, mit der glücklichen Selbsterkenntnis und Bewußtheit, die sich darin offenbart, und mit der Geschick-



Der Drechsler.

Titel zu Lieder der Arbeit. Aus „Lieder des Ghetto“. Verlag von S. Calvary & Co., Berlin.

lichkeit zugleich, die dazu nötig. Man kann für diesen Typus teilweise eine Erklärung finden. Das Handwerkliche liegt in Lilien vom Vater her. Der Drechsler in Drohobycz wirkt in anderer Gestalt im Sohne fort, und nicht belanglos dünkt es uns, daß der Sohn diesem Vater ein inniges Denkmal gewidmet, ein Portrait in harten, sichern Strichen, eingezeichnet in eine seltsam liebenswürdige Bordüre aus Hobelspänen. Solcher Einfluß mag als maßgebend mitzählen. Aber die Erklärung des Typus ist damit freilich nur zurückverlegt und nicht wirklich gegeben.

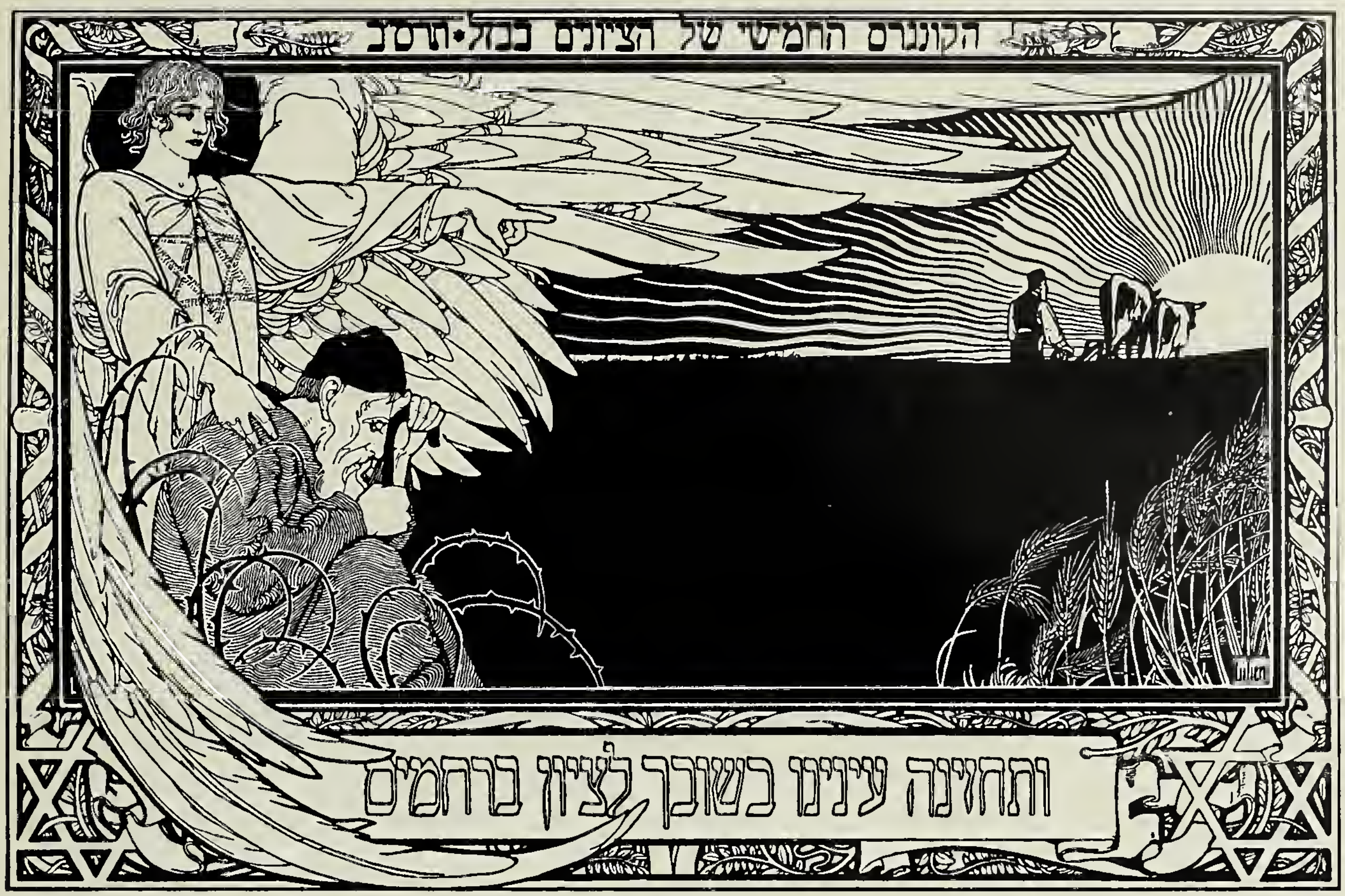
Eine tiefer gehende Frage, die nach dem Rassenmoment, ist da nicht zu umgehen.

Das Handwerkliche sowohl wie die bildende Kunst selber liegen für unsern Blick heute dem Judentum als Rasse ziemlich fern. Von der bildenden Kunst gilt dies aus geschichtlichen Ursachen, die in der Bilderfeindlichkeit der jüdischen Religion liegen, während das Handwerk sich den Juden erst in der späteren Entwicklung entfremdet hat. Auf alle Fälle, auch ohne historische Erwägung, ist es unserm Empfinden nach so, daß wir den Juden nicht gerade zu dieser Bethätigung für vorentwickelt halten. Der Jude ist vielmehr künstlerisch eine sentimentale Figur. Er schwärmt in der Musik, er ist subjektiv und pathetisch, und wenn er nun heute doch auch dem Malerhandwerk etwas abgewinnt und sich gleichzeitig zu seiner



Passah.

Aus „Juda“. F. A. Lattmann Verlag, Goslar, Leipzig, Berlin.



Gedenkblatt des 5. Zioniſten-Kongreſſes.

Raſſeeigenart bekennt, ſo ſind wir noch am eheſten geneigt, von ihm dick aufgetragene Kulturbildſtimmung, Ahasver-Ideen und eine trotzige Art von Bibelfeierlichkeit zu erwarten. Dafür fehlt es auch faktiſch nicht an Beiſpielen unter den jungen jüdiſchen Malern. Zumal ſeitdem eine Verinnerlichung des Raſſebewußtſeins in der Form des „Zionismus“ aufgetaucht iſt, entpuppen ſich dieſe pathetiſch Veranlagten und entfalten ihren Reichtum an Reminiszenzen und Stimmungen. Eine Diſſonanz, eine Weltabgewandtheit gehört da mit zum unausgeſprochenen Programm. So kann man ſich, wenn irgendwie, eine „bildende Kunſt von jüdiſcher Eigenart“ vorſtellen. Da tritt mitten aus den Zionsſöhnen, wo ſie am raſſigſten, ein völlig anderer in den Vordergrund. Einer, der mit ſeiner nichtpathetiſchen, nichtſentimentalen, handwerklich-meiſterlichen Kunſtform mitten im Weltgetriebe ſteht, ſtatt ſich von ihm abzuwenden. Der nicht überlieferter Gedankenſymbolik ſeine Kunſt unterordnet (nur ſcheinbar thut er dies), ſondern umgekehrt für ſeine moderne und europäiſche Kunſt jene Symbole ſich nutzbar macht. Der, wenn auch Jude durch und durch, Galizier, Jargonſprecher, ſich in weltlicher Heiterkeit mit dem Abendland verſöhnt — durch die Poeſie ſeiner zeichneriſchen Handſchrift und eine geiſtreich ſchlichte Liebe zum Handwerk.

Dies iſt der neue Typus in Ephraim Moſe Lilien.

DAS KUNSTPRINZIP

Das Kunſtprinzip iſt durch die angedeutete Entwickelung Lilien's zum Kunſtgewerblichen eng umſchrieben.

Schwarzweißkunſt für den Druck, und zwar vor allem für Buchſchmuck, iſt ſeine Domäne, und was ſich dabei bewußt oder unbewußt als äſthetiſcher Grundſatz geltend macht, iſt leicht zu erraten: ein Streben nach ornamentalen Stilformen, nach zierlicher Stiliſierung.

Es würde zu weit führen, wollten wir hier die Geſchichte der neueren Buchausſtattung auch nur andeuten. Allgemein bekannt iſt ſo viel, daß dieſe Kunſt, von der Handminiatur des Mittelalters abgeſehen, in der Frühlingszeit des deutſchen Holzſchnittes geblüht hat; daß ſie im Maſchinenzeitalter und im Eklektizismus des 19. Jahrhunderts gänzlich verfiel, bei allem ſcheinbaren Reichtum und Prunk, und daß ihr in den letzten Jahrzehnten mit der allgemeinen künſtleriſchen Befreiung ein neuer Frühling zu teil wurde. Lilien ſteht ſeiner Geburt und ſeinem Talent nach in dieſer letzten Epoche.

Aber seiner künstlerischen Bildung nach und wahlverwandtschaftlich wurzelt er auch in der guten Vergangenheit, und daß ihn speziell mit jenem deutschen Buchkunstfrühling ein starker Zug verbindet, das sehe ich als eine seiner auszeichnenden Eigenschaften an. Das giebt ihm einen besonderen Platz unter den Modernen.

Es ist wieder das Handwerkliche im gediegenen, ursprünglichen Sinn, was man vor allem daran würdigen muß.

Wenn die Zeichnungen Lilien's in den Verkleinerungen, etwa in den hier zur Anwendung gebrachten Reproduktionsmaßen an Reinheit nicht verlieren und an Zartheit noch gewinnen, so ist das kein Zufall. Der Künstler kennt die Techniken und die Geschmacksgesetze des Drucks, und für sie arbeitet er. Seine Strichzeichnungen, die er mit der Tuschfeder durchführt, geben in der photographischen Verkleinerung und im Cliché die saubersten, delikatesten Bilder, und dies bei durchaus nicht figuren- und formenarmen, sondern im Gegenteil vielverschlungenen Kompositionen, wie Lilien sie bevorzugt. Man betrachte z. B. von seinen Exlibris dasjenige, das er sich selber gewidmet. Mit der sparsamsten Kontur ist darin ein Frauenkörper gezeichnet, und mit nicht viel mehr als dem ausgesparten weißen Fleck auf dem Papier ist er so weich und süß modelliert, daß man daran erst den Geistreichtum besagter Kontur ermessen kann. Und an diesem Körper schlingt sich das sinnlich reiche Haar herab, das Lilien an seinen Frauengestalten liebt, und bildet einen üppig zarten Linienschnörkel, der dem weißen Körper nicht nur sein Relief, sondern auch die Bewegung giebt, ja ihn im Vorwärtsschweben fast zu tragen scheint. Vereinfacht ist der Linienreichtum dieses Blattes im oberen Teil. Dort ist der Kopf der Lilien'schen Bücherfee durch den vorgehaltenen, aufgeschlagenen Band verdeckt. Der Linienreiz, der in der Zeichnung selbst liegt, springt ohne Erklärung in die Augen. Davon mußte nur nebenbei die Rede sein. Aber welch große Rolle dabei die Rücksicht auf das Kunsthandwerkliche und das Gefühl für das Kunsthandwerkliche spielen, das Gefühl namentlich für den Charakter des Drucks und die ihm eigenen Schönheiten — das gilt es zu erkennen. Liliens Interesse dafür geht ja im allgemeinen so weit, daß er den Drucker selber beaufsichtigt und erzieht. Sein bekanntestes Werk, die Ausstattung des Gedichtbandes „Juda", verdankt dem nicht wenig von seinem Besten. Da sind alle Umrahmungsleisten für den Druckspiegel, dieser für die Umrahmung und beide zusammen dafür berechnet, ein künstlerisch schönes



Eigenes Exlibris des Künstlers.



Farbige Einbanddecke zu „Juda".
F. A. Lattmann, Verlag, Goslar, Leipzig, Berlin.

Druckbild auf jeder Seite zu geben. Manchmal bedarf es bei diesem Handwerk recht kunstvoll erdachter Auskunftsmittel bei scheinbar ganz einfachen Lösungen. Verszeilen, die ihrer Länge wegen gebrochen werden müssen, sind eine Schwierigkeit; wie soll man damit die sauber umrissenen Felder der Lilien'schen Rahmen für das Auge liebenswürdig ausfüllen? Der Künstler fand dafür ein Gesetz. Mit seiner Liebe zur Sachlichkeit in solchen Dingen und mit einer gewissen stolzen Freude daran, die ihm sehr gut ansteht, hat er mich selbst darüber aufgeklärt. Er hat, wie man ersehen kann, die gebrochenen Verszeilen in ihrer oberen Hälfte links am Rand beginnen, in der unteren Hälfte rechts am Rand enden lassen, dagegen in der Mitte die Anfänge der Zeilen sowohl, wie die „Ausgänge" ungebunden. Die gewünschte Symmetrie ist damit erzielt, und das Handwerk des Druckers, dessen Sprache ich den bezeichnenden Ausdruck entlehne, um ein künstlerisches Detail reicher. Nicht ohne Absicht habe ich es ausführlich erklärt. Nichts ist bezeichnender für den Handwerker in Lilien, nichts auch für seine Wahlverwandtschaft mit den ersten deutschen Holzschneidern, den künstlerischen Halbbrüdern der Drucker, als eben ein solcher Zug. Und was ich über den Menschen gesagt, als ich die jüdische Rasseeigenart in ihm und die spezifisch deutsche Kunsthandwerkerart zu einer ganz neuartigen Einheit verschmolzen und versöhnt nannte, es wird durch solche Züge und solche Blätter erwiesen. In einer seiner frühesten Arbeiten hatte Lilien den Zeiten des deutschen Bauernkrieges eine ganze reiche Buchillustration gewidmet. Bei solchem spätgotischen Thema lag der Stil der Dürer'schen Blätter nahe, und der Illustrator des „Zöllners von Klausen" hat ihn aufgenommen — sogar bewußt, denn das bekannte Medaillonporträt Karl V. und das von Lilien erfundene neue, beide dem Buche einverleibt, sind der Art nach vonein-



Aus „Der Zöllner von Klausen".

Verlag des „Vorwärts", Berlin.



Jeſaia.
Aus „Juda“. F. A. Lattmann Verlag, Goslar, Leipzig, Berlin.

ander kaum zu unterſcheiden. Der Einfluß des deutſchen Holzſchnittſtils liegt da offen zu Tage. Im Buche „Juda“ vermählt er ſich mit der viel dunkler gefärbten öſtlichen Raſſe, aber daß er auch hier vorhanden und auch hier „deutſch“ iſt, brauchen wir uns nicht zu verbergen, ſo ſehr wir andrerſeits dem Lilien’ſchen Judentum eigene Wege zur Kunſt zugeſtehen.

Aber wir wollten vom „Kunſtprinzip“ ſprechen, und die Betonung des Handwerklichen iſt nur eine Vorſtufe dazu, nur das äußere Segment. Der Künſtler braucht das Handwerk mit ſeinen immanenten Geſchmacksgeſetzen und giebt ſich ihm hin, und zum Schluß mag es ſcheinen, daß er ihm völlig verfallen iſt und dient. In Wirklichkeit dient das Handwerk ihm. Ein Zeichner wie Lilien hat außer ſeiner illuſtrativ und graphiſch guten Formenſprache ſelbſtverſtändlich noch einen ganz andern Schatz zur Verfügung, ohne den ſeine äußeren Zeichnertugenden gar nicht zu denken: einen inneren Schatz von Phantaſien und Ideen. Ohne daß wir nun auf dieſe Ideen ſelber noch eingehen, müſſen wir doch das Kunſtprinzip des Illuſtrators daran meſſen, wie ſich bei ihm Ideengehalt und Ausdrucksform zu einander verhalten. Das iſt die für das Kunſtprinzip entſcheidende Frage.

Wie verhalten ſich bei Lilien Inhalt und Form zu einander, und wie verhalten ſich beide zu dem uns allen für alles gemeinſamen Maßſtab, der nicht zu umgehen: zum Formenſchatz der Natur?

Die Antwort war schon angedeutet, als wir vom kunstgewerblichen Rahmen sprachen, dem sich die Kunst Lilien's einordnet: Er „stilisiert“ die Natur. Auf sie gänzlich zu verzichten, fällt ihm so wenig wie irgend einem bildenden Künstler ein. Ihren Vorbilderreichtum sieht und studiert er mit offenen Augen. Er kennt den menschlichen Körper vor allem und alle wechselnden Bewegungslinien männlicher und weiblicher Formen. Er kennt das Pflanzenreich und beweist ihm nachzeichnend seine Liebe, von den üppig zusammen sich ballenden, verführerischen Centifolien, bis zur armen Distel am Feldweg, von den Trauerweiden und Waldbäumen bis zur Hopfen- und Mohnblüte. Er zeichnet Gartenbänke und verschlungene Landwege, untergehende Sonnen und Musikinstrumente, er zeichnet Tempelvorhänge und alle Weihemittel des Religionskults. Die sichtbare Natur ist es, aus der ihm das Material entgegenquillt. Sie, die Natur, gilt es zu verarbeiten, und ihr, die nun einmal unser aller Ursprache ist, heißt es jenes von Fall zu Fall wechselnde, besondere Gepräge geben, das nicht nur der handwerkliche Zweck der Illustration, sondern vor allem der poetische Einfall des Künstlers verlangt. In diesem Sinne sagt man, daß ein Zeichner wie Lilien die Wirklichkeit stilisiere. Für die Ausdrucksformen, die er seinen Ideen findet, ist damit eine Verwandtschaftslinie gegeben.

Aber die Verwandtschaft ist noch etwas verwickelter. Wenn die Ideen und poetischen Einfälle des Illustrators das unbedingt Erste, Bestimmende, Umformende wären, und die Naturformen nur das in zweiter Linie Stehende, Passive, Umgeformte, so käme eine recht abstrakte, unlebendige Kunst dabei zu stande. Wir könnten ihr heute keinen Geschmack abgewinnen. Die Zeiten, da philosophierende Geister ihren Gedanken trockne, allegorische Verkörperung lieben, sind für uns moderne Kunstgenießer abgethan. Der trotz aller Ueberwindungen unüberwindliche Naturalismus hat sie uns in den Schatten gestellt, und was wir von aller Kunst heut mit unserm Gefühl verlangen, von der dekorativen oder lehrhaften Zeichnung so gut wie von der Freilichtskizze, ist Naturfrische, Gegenständlichkeit. Der Illustrator mag noch so sehr im Banne einer Idee, eines Einfalls stehen — er wird gleichzeitig und ebenso stark von einem ihm vorschwebenden Naturbild, einer Naturerinnerung, einer Naturschönheit angeregt sein müssen. Man beobachte einen Künstler, wie speziell unsern Lilien, etwas tiefer, und man wird erkennen, daß dem in der That so ist. Man sieht ihn etwa auf dem Weg, die Idee einer nationalen Wiedergeburt auszudrücken; sofort verbindet sich mit dieser Idee, ohne daß man das eine oder das andere voranstellen kann, eine eigene Naturvision, die er nun mit der Sachlichkeit und Liebe des Landschafters, ob auch nur mit wenigen Strichen, festhält. Und so in jedem anderen Fall. Naturalismus und dekorative Poesie verbinden sich auf diese Weise zu einer Einheit höheren Grades. Genau genommen, findet diese Mischung ja in jeder Art von Bilddarstellung statt; verschieden ist nur der Mischungskoeffizient. Daß er in der Kunst Lilien's ein anderer ist, als in der eines reinen Impressionisten, wie etwa des Meisters Liebermann, das ist die selbstverständlich scheinende Lösung der Kunstprinzipfrage, eine Lösung, mit der man sich freilich noch nicht allgemein abgefunden hat.



Weiheblatt.

Aus dem demnächst erscheinenden „Zbornik“ von Maxim Gorki.

„Znanie“-Verlag, Petersburg.

Wir wollen aus den Prinzipfragen nicht Streitfragen machen zum Abschluß. Mag man Naturalist oder Ornamentalist in seiner Kunstanschauung sein, die Notwendigkeit des Zusammenhangs mit der Natur in jeglicher Kunstentwickelung wird man in keinem Fall leugnen können. Auch Walter Crane, der das basement of the drawing im abstrakt geometrischen Liniengerüste des Häuserbaues finden will, kann jene andere und vielleicht ältere Kunstgrundlage, die naturalistischen Zeichnungen, die ins Eisen geritzt wurden, nicht in Abrede stellen. Und in diesem weiteren und allgemeineren Sinne findet man auch bei einem Künstler wie Lilien einen ausgesprochenen Naturalismus. Er selber legt sich seine Aesthetik so zurecht, daß er aus der Natur erst etwas „machen“ müsse, und das ist selbstverständlich. Er will nicht, wie er mit Goethe sich ausdrückt, einen Pudel so darzustellen versuchen, daß wir nun statt eines Exemplars zwei gleiche haben — ein Beginnen, das in der That ebenso wenig möglich wie künstlerisch wäre, selbst in den Augen des strengsten Naturalisten. Er weiß und berücksichtigt, daß ihm die ornamentale Form sogar etwas von jenen abstrakt geometrischen, architektonischen Gesetzen Walter Crane's vorschreibt; der Zirkel bietet ihm die Schönheit der Kreislinie, und auf das Lineal muß man nicht verzichten, wenn man die Symmetrie beherrschen, anwenden oder variieren will. Aber bei alledem ist es doch die Natur, die man in diese Rahmen, Gefäße und Formen zu pressen sich bemüht. Ein Frauenkörper, ein Blumenprofil, eine Kerze im Leuchter, man muß sie als Natur empfinden, um sie so zu verwerten, wie Lilien es thut. Und man muß sie betrachtend nachempfinden können, um der tiefsten Schönheit seiner Blätter teilhaft zu werden.



Vorsatzpapier zu „Juda“.

F. A. Lattmann Verlag, Goslar, Leipzig, Berlin.



Vorsatzpapier zu „Lieder des Ghetto“.

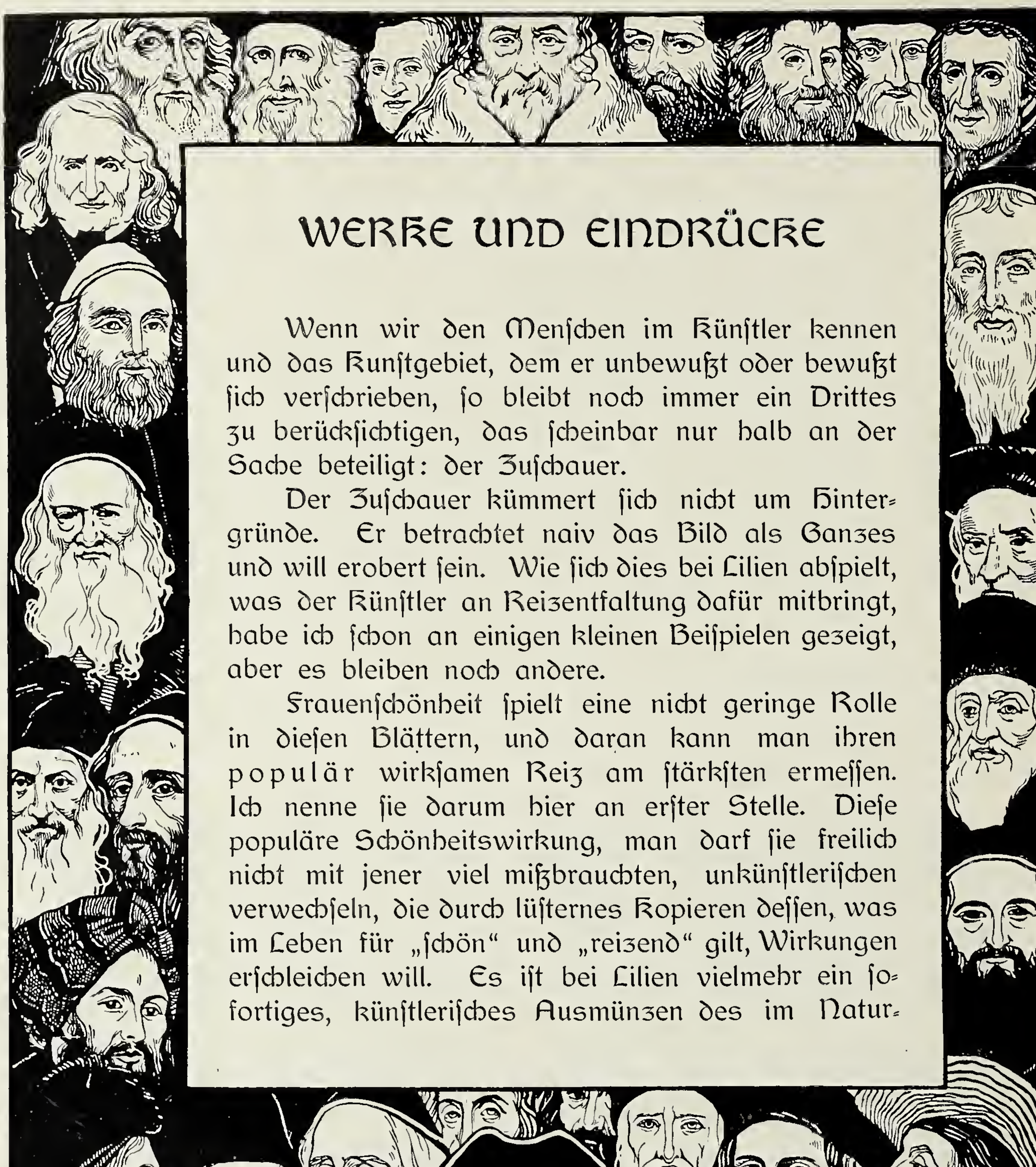
Verlag von S. Calvary & Co., Berlin.

WERKE UND EINDRÜCKE

Wenn wir den Menſchen im Künſtler kennen und das Kunſtgebiet, dem er unbewußt oder bewußt ſich verſchrieben, ſo bleibt noch immer ein Drittes zu berückſichtigen, das ſcheinbar nur halb an der Sache beteiligt: der Zuſchauer.

Der Zuſchauer kümmert ſich nicht um Hintergründe. Er betrachtet naiv das Bild als Ganzes und will erobert ſein. Wie ſich dies bei Lilien abſpielt, was der Künſtler an Reizentfaltung dafür mitbringt, habe ich ſchon an einigen kleinen Beiſpielen gezeigt, aber es bleiben noch andere.

Frauenſchönheit ſpielt eine nicht geringe Rolle in dieſen Blättern, und daran kann man ihren populär wirkſamen Reiz am ſtärkſten ermeſſen. Ich nenne ſie darum hier an erſter Stelle. Dieſe populäre Schönheitswirkung, man darf ſie freilich nicht mit jener viel mißbrauchten, unkünſtleriſchen verwechſeln, die durch lüſternes Kopieren deſſen, was im Leben für „ſchön“ und „reizend“ gilt, Wirkungen erſchleichen will. Es iſt bei Lilien vielmehr ein ſofortiges, künſtleriſches Ausmünzen des im Natur-



Umrahmung aus „Juda“.

F. A. Lattmann Verlag, Goslar, Leipzig, Berlin.

Die Gesänge des Jehuda:



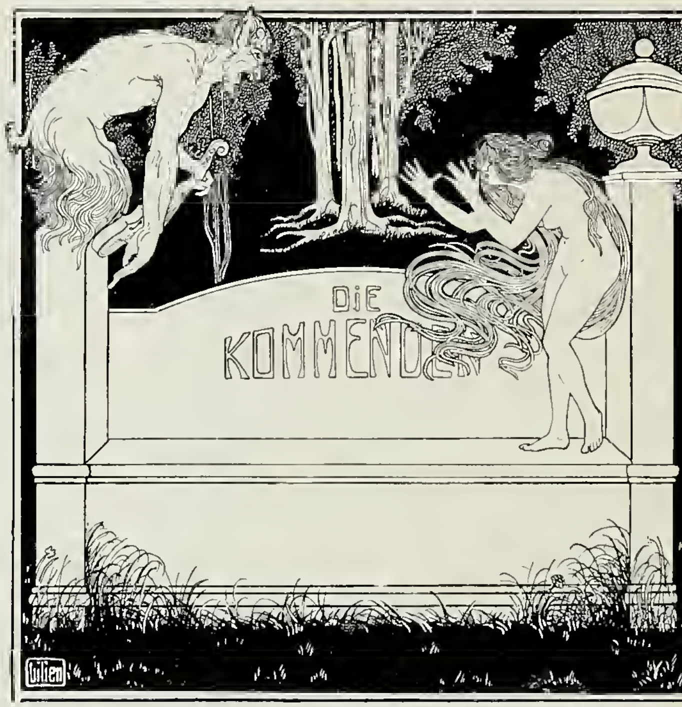
Sehnsuchtslied
Das stille Lied
Das Trauerlied





Drei Zeichnungen aus „Juda". Gesänge von Börries, Freiherrn v. Münchhausen.
F. A. Lattmann, Verlag, Goslar, Leipzig, Berlin.

vorbild des Frauenkörpers gegebenen Linien- und Bewegungsſpiels. Eine kleine, ſpröde Göttin mit dem ſchamhaft gekrümmten linken Bein der miloniſchen Venus ſtreckt ſehr ungöttlich und kokett ihre beiden Arme und Hände vor, um einem verliebten Faun, der die ſchmachtende Geige ſinken läßt, eine „lange Naſe“ zu drehen. Das iſt der Inhalt eines Lilien'ſchen Bildes, eines Titelkopfs für die Künſtlerkarte der „Kommenden“, und das giebt dem Künſtler Gelegenheit, dem gebogenen Nymphenkörperchen eine ganz reizende Linie abzugewinnen. Auf einem andern Blatt dreht ſich die Szene um, das Mägdlein hat die Flöte des Fauns genommen, um fromme Lieder drauf zu blaſen, und dieſer, ein dicker, behaarter, weinſeliger Silen, hält ſich die unkeuſchen Ohren zu. Auch dieſem ſchlanken, faſt knabenhaften Körper iſt eine ſüße und weiche Haltung gegeben, und mit den dichten, bewegten Haarfluten, die Lilien hier wie dort nicht vergißt, bekommen die an ſich ſchon pikanten Geſichtchen etwas modern Genrehaftes.



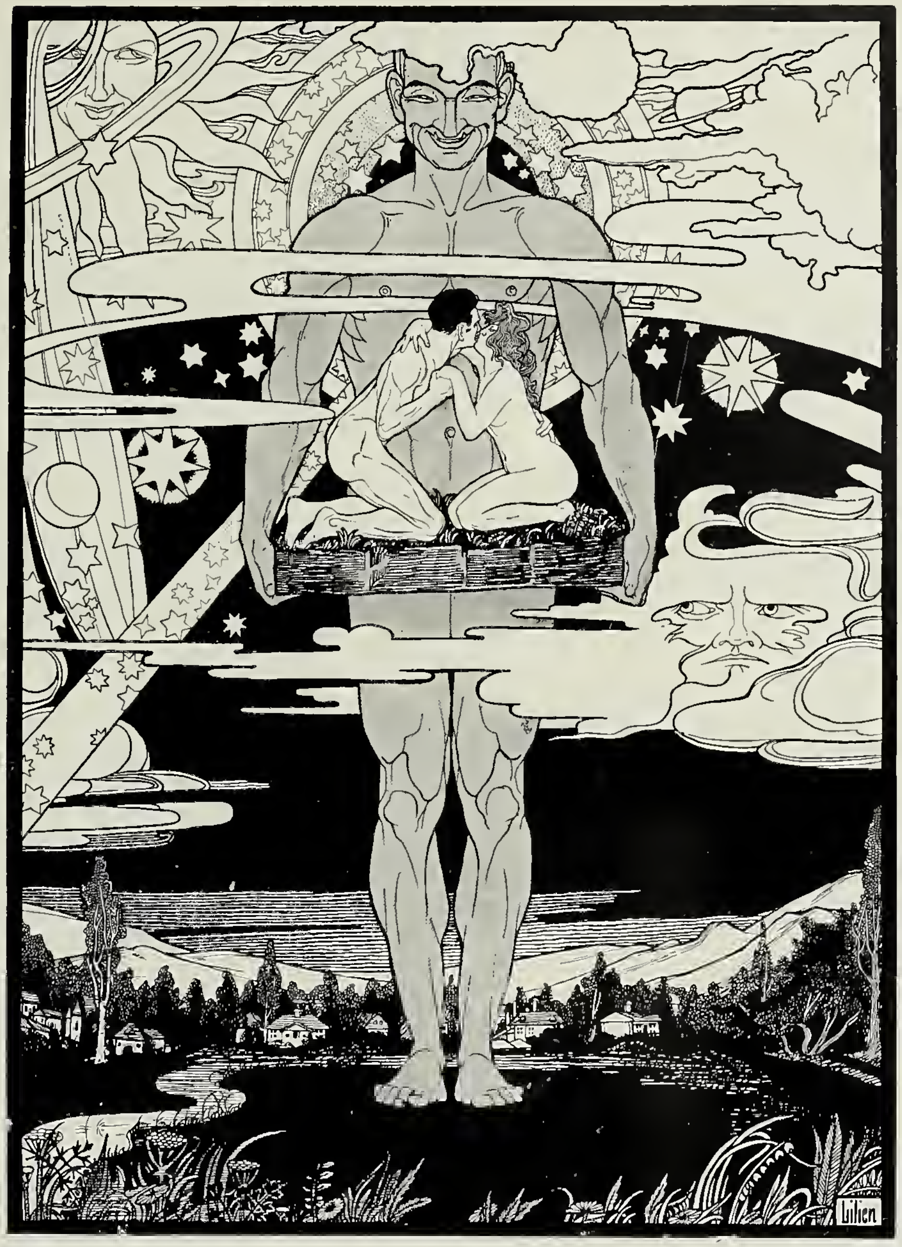
Vignette zur Künſtlerpoſtkarte der „Kommenden“.



Zauberflöte.

Aus der „Jugend“, G. Hirts Verlag, München.

Mit dem weiblichen Akt verbindet ſich der männliche. Das dafür typiſche Blatt iſt jenes, auf dem Jüngling und Mädchen ſich knieend im Kuſſe finden, beide auf einem Stück begraſter Scholle getragen von einem lächelnden Rieſen aus dem Reiche des Sternenhimmels. Da ſind die Körper und auch der Kopf des gutmütigen Ungeſtüms ſowie die durch Geſichter perſonifizierten Sterne in ſeltſamer Weiſe gezeichnet, nämlich mit einem ſtarken Konturenſpiel, das ſich wie Geäder anſieht — was uns aber intereſſiert, männlicher und weiblicher Körper



Trugland.
Aus dem Cyklus „Liebe".

in der Bewegung, hat wieder etwas ungemein Fesselndes, und bis in die nur verkürzt sichtbare, um den Nacken des Mannes geschlungene Frauenhand ist alles mit Leben und Sinnlichkeit erfüllt. Im stark verkleinerten Rahmen, den es hat, wirkt dieses realistische Bildchen mit dem pikanten schwarzen Kopfhaar des Mannes nur um so stärker; es hat etwas von der feinen Miniaturwirkung früherer Bilderhandschriften und ist auch darin für den Künstler typisch. Uebrigens giebt Lilien auf vielen Blättern mit Vorliebe den jugendlichen Manneskörper allein und





Die Thräne auf dem Eisen. Titel zu „Lieder des Lebens“.

Aus „Lieder des Ghetto“. Verlag von S. Calvary & Co., Berlin.

stattet ihn mit der ganzen, nicht akademischen, sondern bewegten Schönheit und verschlungenen Linienfeinheit aus, deren seine spitze Feder fähig ist. Den jungen, geschmeidigen Körpern giebt er ferner oft Engelsflügel, die er mit derselben schwelgerischen Ueppigkeit sich entfalten läßt, wie bei den weiblichen Genien das flutende Kopfhaar. So steht Lilien's „Amor“ da, hält Wache auf der Gartenmauer und spielt auf blutig tropfenden Herzen als seiner Harfe. So steht auch auf seiner Kongreßkarte des Zionismus der Genius eines vaterlandlosen Volkes, ein stolzer Gebieter, und weist den zusammengebrochenen Alten in die tröstende Heimat.

Und zu diesen Wirkungen menschlicher Verkörperung tritt ergänzend und verstärkend die der landschaftlichen Umrahmung. Dadurch erst wird der Eindruck voll und rund, die Perspektive giebt den Blättern die entscheidende dritte Dimension und damit zugleich etwas, was in seltsam inniger Beziehung dazu steht: die wirkliche Poesie. Faun und Nymphe sind das eine Mal auf eine weiße, schöne und schöngegliederte Gartenbank gehüpft und heben sich dort von dem schwarzen mit wenig Strichen gegebenen Waldhintergrund doppelt heiter ab. Das andere

Mal sind sie in ein beschilftes Seeufer geraten, und zum Schalmeienlied des Mädchens bildet die hingehauchte Waldlichtung im Hintergrund einen ganz wundervollen Schlußakkord. Solche landschaftlichen Andeutungen, Visionen, verkürzt für den dekorativen Zweck und oft nur für die Vignettenform, geben den Lilien'schen Blättern zu allen ihren Reizen ihren geheimnisvollsten, geben ihnen ihr letztes Parfüm. Man sehe jene schon erwähnte Kongreßkarte des Zionismus daraufhin noch einmal. Zur Linken steht der geflügelte Jüngling und richtet den gebrochenen Alten auf, zur Rechten steigt hinter Feldern die Sonne über den Horizont, und gegen ihre strahlende Scheibe geht der Landmann mit dem Pfluggespann, dessen Ackerfurche den Weg in die Zukunft weist. Ein „Landschaftsbild" und eine „Idee" haben sich selten zu einem wirkungsvolleren Gesamteindruck verbunden, als in dieser feinen, liebenswürdigen Miniatur.

Das ist denn auch, indem ich abschließend zurückblicke, Lilien's entscheidender Vorzug in allen seinen besten Blättern. In Naturbildern, die um ihrer selbst willen reizvoll und für die Phantasie anregend sind, giebt er zugleich mit einem metaphorischen Geist, der auch in den witzigen Aeußerungen echt künstlerisch bleibt,



„Lieder des Volkes".



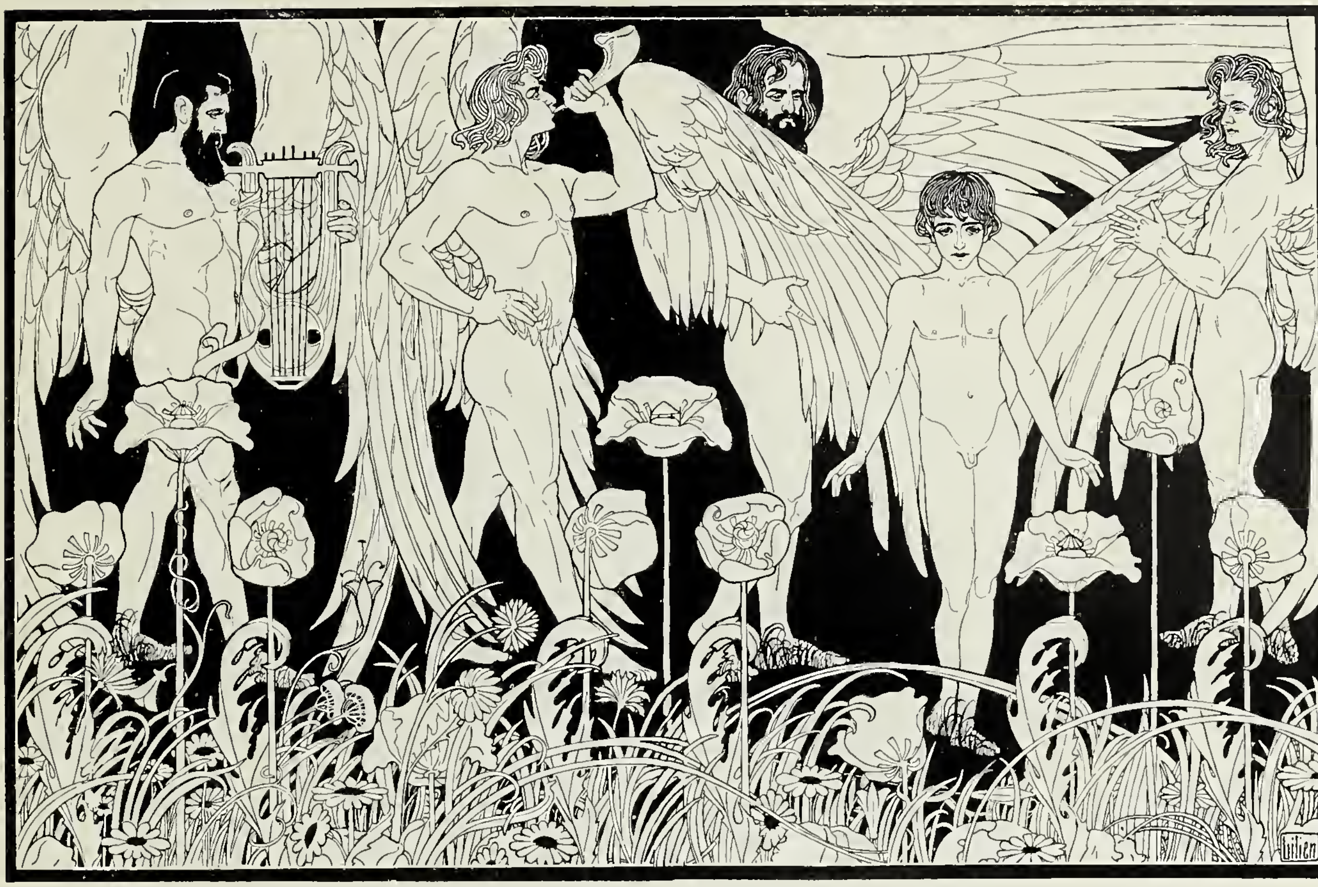
Elul Melodieen.

Aus „Lieder des Ghetto". Verlag von S. Calvary & Co., Berlin.



Nach unseren Tagen.
Aus „Lieder des Ghetto“. Verlag von S. Calvary & Co., Berlin.

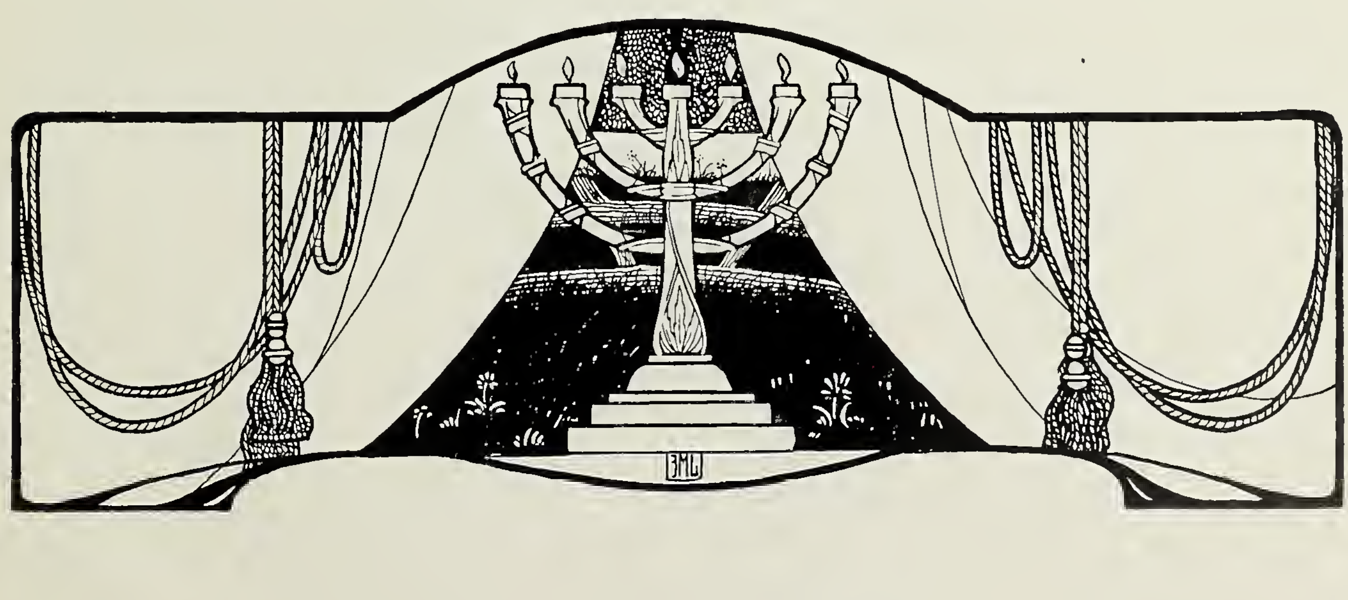
seine Einfälle, seine Ideen. Seine Ideen! Sie tauchen zum dritten Mal vor uns auf, und zum dritten Mal damit die Fragen, die sich an die Beziehung zwischen dem Lilien'schen bewußten, programmatischen Judentum und der Schaffung einer neuen Kunst knüpfen. Wir müssen ihnen auch diesmal ausweichen. Zweifellos wirkt ein starkes Gefühl für die den Kulturmenschen heute vergessenen Ueberlieferungen einer alten Volksgemeinschaft, zweifellos wirkt die bloße Kenntnis dieser Ueberlieferungen sehr bereichernd auf den modernen Künstler. Wenn Lilien in einem seiner Rahmen alte Hebräerköpfe mit derselben scharf liniierten, etwas starren und schwülen Feierlichkeit hinsetzt, in der sie uns aus älteren Bildern oder eigenen Vorstellungen vertraut sind, wenn er Grabmäler mit Bibelsymbolen schmückt und psalmitischen Trauerweiden beschattet, Tempelleuchter und



Die Erschaffung des Dichters.

Aus „Lieder des Ghetto". Verlag von S. Calvary & Co., Berlin.

Makkabäerlichtchen in stimmungsvollen Tapetenmustern nebeneinander setzt, so erweitert er mit alledem nicht nur die Ausdrucksmittel, sondern auch die Empfindungswelt, die der bildenden Kunst sich erschließt. Soviel kann man behaupten. Aber daß eine neue und jüdische Art von Kunst in noch weitergehendem Sinne geschaffen werde, ob auch dies —?





Genius vor dem Richterstuhl der Prüderie.

Mit Genehmigung des Herrn Wilhelm Feldman, Krakau.

Georg Hermann

Max Liebermann



MAX LIEBERMANN.



Simson und Delila, Oelgemälde (1902).

Es ist eine vielleicht naturnotwendige, aber darum nicht weniger merkwürdige Thatsache, daß sich die beiden stärksten jüdischen Künstler der Gegenwart aneinander angeschlossen haben, und das, trotzdem jeder von ihnen fest in seinem eigenen Lande steht. Wie konnten sie gerade sich finden, der Jüngere zu dem Aelteren, der Aeltere zu dem Jüngeren? Keiner gab einen Deut seiner Persönlichkeit auf, und es empfingen beide von einander. Wie konnten gerade die beiden, Israels in Holland, Liebermann in Deutschland, den gewaltigen Einfluß gewinnen, wenn sie nicht trotz des gleichen Urgrundes ihrer Anlage und ihres Empfindens in ihrem Lande wurzelten? Von Israels ist gesagt worden, daß in seiner Kunst alles in nuce enthalten wäre, was die heutige Malerei Hollands zu bieten hätte; und von Liebermann mußte selbst ein Germanophile, wie Pudor, anerkennen, daß die starke Kunst des Malers durchaus deutsch wäre. Dehmel hat für diese Mischung kluge Verse in den „Zwei Menschen" gefunden, dort, wo dem Helden von einem hassenswerten Rivalen gesprochen wird. „Er ist mir doch zu gottvoll zum Hasse, ein so urdeutscher Menschheitstyrann, „Daß nur der Vollblutjude Liebermann ihn malen könnte, so schön voll Rasse."

Dieses Dichterwort bietet eine feinsinnigere Synthese, als es seitenlange Auseinandersetzungen zu geben vermögen: Das deutscheste Wesen, das in seiner ganzen Rassigkeit nur der Vollblutjude Liebermann empfinden könnte! Die beiden Grundnoten seiner Kunst sind hier schroff gegenübergestellt. Eine schlichte, unposierte Kraft der Empfindung, die jeder Phrase, jeder äußerlichen Kundgebung eines Sentiments abhold ist, hart und gesund, ohne bäuerisch oder roh zu sein, ist neben einer ungewöhnlichen Nervenfeinheit, die sich in dem Sinn für Nuancen jeder Art ausspricht — ein Erbteil der jüdischen Rasse, und zwar ein Erbteil, das leider nur in wenigen bisher rein zu Tage getreten ist; es ist jener Zug, der das alte Testament von dem neuen scheidet, und der es zur Lieblingslektüre starker Geister machte. Das ethische Moment mag in ihm zurücktreten, das Phantasiemoment fast fehlen; aber seht nur die Landschaft und seht die Menschen, das Einfache ihres Daseins, Empfindens, Leidens, ihrer Verrichtungen! Der für den heutigen jüdischen Künstler spezifische Zug einer leichten Melancholie, einer Gedrücktheit, ja des Kokettierens damit, liegt eigentlich von Hause her nicht in der jüdischen Rasse, sondern ist ihr in dem zähen Widerstand, welchen sie der Assimilierung mit fremden Völkern bot, aufgezwungen worden. Auch Jsraels ist nicht immer von ihm frei, nur bei Liebermann wirst du ihn nicht entdecken. Es giebt in seinem Werke Arbeit, Ruhe, Alter, Häßlichkeit — wenn nicht das Wort Emersons Geltung haben soll, daß der Künstler die ganze Welt durchwandern kann, ohne auf Widriges, Häßliches und Gemeines zu stoßen — aber vergebens wirst du bei ihm irgend eine Müdigkeit der Empfindung, Schlaffheit, Hinsterben — oder nun gar ein Schwelgen darin — suchen. Jn Aeußerlichkeiten findest du auch im Werke Liebermanns nur wenig Beziehungen zur jüdischen Religion. Soweit ich es kenne, hat er dreimal sich an biblischen Stoffen versucht. „Jesus bei den Schriftgelehrten", „Simson und Delila" und dann eine Kohlezeichnung zu jener Stelle des Buches Hiob, da zu dem geschlagenen Mann die Freunde kommen: Achar ken possach Hijauw ess pihu wajkallel ess jaumau.— Dann aber öffnete Hiob seinen Mund und verfluchte den Tag, da er geboren.



Das Töchterchen des Künstlers (1885).

Die äußeren Charakteristiken, die sinnfällig in Liebermanns Kunst den Juden als Urheber erkennen lassen, sind hier nicht oder nur gering vorhanden. Das Sentiment fehlt also, selbst die Satyre fehlt, die Weichheit und Schlaffheit der Empfindung fehlt, jüdischreligiöse Stoffe oder solche aus dem jüdischen Leben sind nur verschwindend wenig in seinem Werke, und wie kommt es nun, daß Dehmel trotzdem den Vollblutjuden darin erkennen will? Das ist eine Sache der Empfindung, die der Umschreibung durch Worte spottet. Nehmen wir eine weitgeführte Arbeit Leibl's und eine bis zur gleichen Vollendung gebrachte Arbeit Liebermanns, beide



Papageienallee im zoologischen Garten in Amsterdam (1901).



Frau am Spinnrad.

mögen die gleiche Treue des Detailstudiums verraten, so wird doch zwischen ihnen ein Unterschied bestehen, den man nicht besser ausdeuten kann, als daß man sagt: das eine wäre mit den Muskeln, das andere mit den Nerven gemalt. Hier drang die unglaubliche Ruhe, der feste Blick, die nie ermüdende Hand bis in's Letzte und Subtilste vor; es ist eine kühle und selbstverständliche Verstandesäußerung, daß das erfaßt wurde. Und dort tastete ein angespanntes, erregtes, aufnahmefähiges Nervensystem den feinsten Intervallen in Form und Farbe nach. Hier wurde Leben auf Eis gelegt, und dort in seiner ganzen Beweglichkeit durchempfunden. Man nehme eine Zeichnung oder Radierung Liebermanns und halte dagegen eine Arbeit Klingers in der trockenen Wissenschaftlichkeit des Detailstudiums, die uns wie die scharfen Augen goldbebrillter Herren anblickt — und man wird die ganze Differenz der Anlage die ganze Verschiedenheit der Rassen darin spüren. Hier Nerven, dort Muskeln. Hier der Versuch, das Leben in großen Zügen zu packen, und dort das Ringen, vom Kleinsten her auch im Größten seiner Herr zu werden. Verschiedene Wege, verschiedene Anschauungen, verschiedene Temperamente. Bei Liebermann die einfache, starke Liebe zum Leben an sich; und da das Zergrübelte, dieses Bündel von Beziehungen,



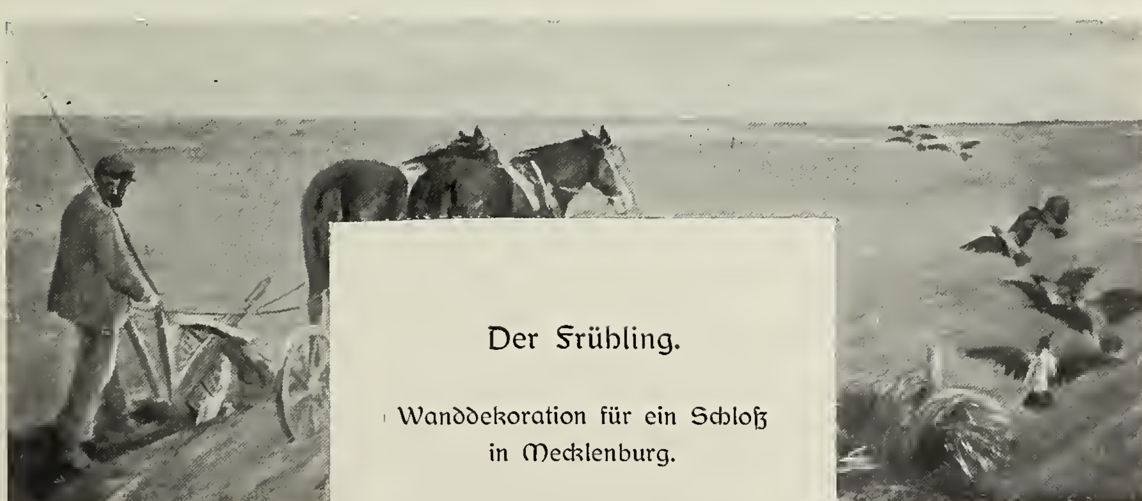
Der Sommer.

Wanddekoration für ein Schloß in Mecklenburg.

der Anatom, der bei Klinger — oder mehr noch bei seinen Schülern — in jeder Aktzeichnung zu Tage tritt und den Künstler zur Seite drängt. Oder nehmen wir ein Gemälde Klingers und eines von Liebermann. Dort kaum mehr wie eine kolorierte Zeichnung und hier der ausgesprochene Farbensinn, oder richtiger Tonsinn, das Empfinden für Valeurs. Nehmen wir selbst einen Böcklin, der gewiß den Begriff der Farbe kennt, so ist sie bei ihm noch nicht so harmonisch gemeistert, in dieser feinen Abwägung gruppiert, wie in dem Werke Liebermanns; es sind zwei ganz verschiedene Temperamente, die sich gegenüberstehen, einander ausschließen; und es ist eine Thatsache, daß der jüdische Künstler Maler in einem feineren, höheren Sinne ist. Nicht der Sinn für helle, leuchtende Werte, kräftige Farben ist ihm gegeben, aber für das Musikalische der Farbe, ihren Klangwert bringt er ein empfänglicheres Organ mit. Geht doch die Sage — und sie will immer noch nicht ganz schweigen —, daß derjenige Künstler, der dies Organ bisher am stärksten besessen, daß Rembrandt jüdischer Abkunft war. Sehen wir weiter einen Böcklin an: wie kühl und sicher — trotz tausendfacher Ueberlegung — das heruntergemalt ist; und nun dagegen einen Liebermann: diese Verve, dieses Temperament der Pinselführung, der Esprit — ohne die üble Nebenbedeutung einer gewissen Leichtfertigkeit, — mit der so etwas hineingesetzt ist! Die Lieblinge Böcklins waren Memling und Roger van der Weyden, und die eines Liebermann sind Hals und Rembrandt, das ist bezeichnend für den Unterschied der Temperamente, der Rassen, der Nerven. Man verstehe mich recht: es liegt mir gar fern, hier abzuwägen und abzuurteilen; ich sage nicht, diese sind besser und jene schlechter, minderwertiger; ich will nur die Unterschiede aufzeigen. Ich weiß genau, daß der deutsche Künstler eine Reihe bedeutsamer Eigenschaften aufweist, die dem jüdischen Künstler mangeln und mangeln müssen, so z. B. eine starke, organisch schaffende Phantasie, die sich in runden und reinen Bildern ausspricht, eine gewisse märchenfreudige Kindereinfalt des Herzens. Es kommt mir manchmal vor, als ob die ältere jüdische Rasse zur germanischen spräche, wie Ulrik Brendel zu seinem einstigen Schüler, dem Pfarrer Rosmer: du hast dir dein liebes Kinderherz bewahrt; kannst du mir etwas leihen, Johannes, kannst du

mir ein paar abgelegte Jdeale leihen? — Jch untersuche hier nur, ich urteile nicht, ich wäge nicht, ich stelle nicht fest, wo mehr Licht oder mehr Schatten ist. Jede starke Persönlichkeit ist unvergleichlich, trägt den Maßstab in sich selbst, nur bei Dutzendware läßt sich sagen, welches Stück besser ausgefallen ist. Temperamente und Persönlichkeiten kannst du nicht aneinander werten. Jn den Eigenschaften des Temperaments, der Persönlichkeit aber spürst du bei Liebermann etwas von seiner Rasse, seiner Herkunft, da ist er, wie Dehmel sagt, der Vollblutjude, wenn er es selbst auch nicht wahr haben will und dich vor ein Bild von Uhde führt, das neben einem von ihm hängt, fragend, was ist hier an dieser Malerei jüdisch und an dieser christlich?

Es sind doch Unterschiede, wenn sie auch der Worte spotten; aber, wie gering ist überhaupt die Möglichkeit, Malerei in Sprache umzusetzen! Gewiß, Liebermann hat den Einfluß gewonnen, nicht weil er Jude ist, sondern trotzdem er Jude ist. Bedenken wir, es giebt keine jüdische Kunst, ja, es hat vielleicht nie eine jüdische Kunst gegeben, holte sich doch Salomon zum Tempelbau Sidonier als Zimmerleute. Und die Werke jüdischer Künstler der Gegenwart unterscheiden sich äußerlich nicht von denen ihres jeweiligen Landes; Pissarro's Gemälde waren erst den Fontainebleauern, einem Daubigny verwandt, dann wurde er einer der frühesten Jmpressionisten mit Sisley, Monet, und heute steht er fast bei den Neoimpressionisten; er hat die ganze Kunstentwickelung seiner Zeit, vor allem seines Landes mitgemacht. Jsraels ist Holländer. Liebermann, trotzdem er holländische Motive bevorzugt, Deutscher, ja spezifisch Norddeutscher. Vieles, fast alles, das Beste danken sie ihrem Lande, — aber ihre Art des Sehens, des künstlerischen Vortrages, der Urgrund ihrer Begabung, eine spezifische Note der Empfindung, etwas, das in den Nerven liegt und in ihrer Kunst bedeutsam mitspricht — das danken sie ihrer Rasse, das ist jüdisch an ihnen; ebenso wie es das ewige Vorwärtsdrängen, nie stagnieren, nie beharren, nie zufriedensein ist. Es ist die Rasse in ihnen, die sich immer auf die Seite des Fortschrittes schlägt, und die sie dadurch zu Führern prädestiniert; es ist unleugbar, daß die Juden



Der Frühling.

Wanddekoration für ein Schloß in Mecklenburg.



Der Winter.
(1890).
Wanddekoration für ein Schloß in Mecklenburg.

in dem Schoße anderer Nationen im kommerziellen, geiſtigen und künſtleriſchen Leben eine Rolle ſpielen, die der der Hechte im Karpfenteiche ähnelt. Das läßt ſie auch allem Akademiſchen abhold ſein; legen wir den Schulmaßſtab an, ſo kann keiner der drei zeichnen oder malen. Für Menzel iſt ein Gemälde Jsraels nicht weit genug gebracht, und Klingers Akte ſind anatomiſch treuer als die der badenden Jungen eines Liebermann; Jsraels ſagt von ſich, daß außer Millet niemand ſo wenig zeichnen und malen gekonnt hätte wie er, und dabei ſo gute Bilder gemacht hätte. Aber ſehen wir die Sache von der anderen Seite an, was unſerer Empfindung mehr giebt, ein mit unglaublicher Menzeltreue und Menzelgrazie durchgeführtes Chorgeſtühl, oder eine in breiten Flecken gegen den abendlichen Himmel geſetzte Silhouette eines Jsraels; in weſſen Zeichnung mehr Bewegung, mehr lebendiges Leben ſteckt, in der eines Liebermann oder eines Klinger, da giebt es ſchon ein anderes Reſultat. Das Gemälde eines Jsraels braucht keine Durchführung, die Zeichnung eines Liebermann keine akademiſche Korrektheit. Wenn ich eine Sprache ganz beherrſche, in ihr rede, denke, träume, dann habe ich die grammatikaliſchen Regeln vergeſſen, die ja eigentlich Abſtraktionen ſind; und ſolange ich noch mit ihnen konſtruiere, beherrſche ich die Sprache nicht.

Um noch einen Augenblick bei dem zu verweilen, was wir als raſſentypiſch-jüdiſch in der Malerei anzuſprechen wagen, ſo erſcheint es mir auffallend, daß wir bei den drei genannten Malern — vor allem bei Piſſarro und Liebermann — eine ſo innige, ſchier brünſtige Naturliebe, einen ſo ſenſiblen Naturſinn, und vor allem eine ſo außerordentliche Naturfriſche finden. Wenn nicht das Wort ſo trivialiſiert wäre, ſo würde man von „Erdgeruch“ ſprechen dürfen. Jch nannte das auffallend, weil es eine Eigenſchaft iſt, die bei den ſonſtigen jüdiſchen Künſtlern ſchwächlich und ſogar ſelten iſt, wenn ſie nicht ganz fehlt. Der Jude iſt Städter und hat nur geringen und nicht immer geſunden Naturſinn. Jch erinnere mich unter meinen Mitſchülern, ſoweit ſie Juden waren, an keinen, der Jntereſſe für Naturwiſſenſchaften aufwies, hierin Kenntniſſe beſaß oder auch nur beſondere Empfänglichkeit für Natureindrücke zeigte, während ſie ſich ſonſt auf allen



Kinderbildnis (1896).
Eigentum des Künstlers.



Die Frau mit den Ziegen (1890).
Im Besitz der Königl. Pinakothek zu München.

möglichen und erdenklichen Gebieten tummelten. Nun würde das Argument, daß der Jude Städter ist, nicht gegen seinen Natursinn sprechen; sind doch alle großen Landschafter des neunzehnten Jahrhunderts Städter gewesen, und hat gerade die Differenz zwischen Stadt und Land ihnen Auge und Sinne geschärft und verfeinert — sie waren der „Gast auf die Weile“, der auf die Meile sieht —, aber soweit ich blicke, ist der Natursinn des Juden eigentlich heute zurückgeblieben oder verfälscht. Einzig in dem Werk dieser Künstler ist er mir begegnet in jener Stärke, wie ihn das Alte Testament zeigt, in jener großen, erdfreudigen, biblischen Einfalt und zwar ohne Sentiments, als volle, reine Hingabe. Jedenfalls können wir feststellen, daß der Natursinn der Rasse nicht verschlossen ist, in ihr schlummert und unter günstigen Bedingungen erweckt wird.

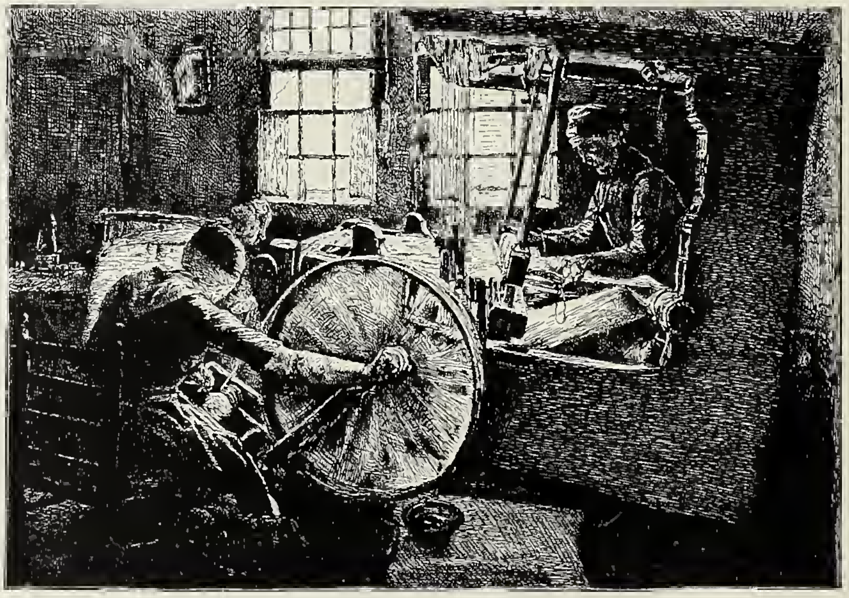
II.

Der Lebensgang Max Liebermanns zeigt bisher nur eine aufsteigende Kurve, und das will etwas bedeuten, denn der Mann ist heute sechsundfünfzig Jahre alt. Die Kurve steigt früh jäh an und bleibt durch drei Jahrzehnte in der



Schreitender Bauer (1894).
Museum zu Königsberg.

Höhe. Als ein Mensch von 25 Jahren weiß er nicht nur, was er will, sondern selbst was er kann. Man sehe sich einmal die „Gänserupferinnen“ an und vergegenwärtige sich, daß Liebermann 1847 geboren ist, und daß das Bild 1872 entstand. Nun ja, es ist Courbet und Munkacsy darin; die Malweise, die Farbenplättchen, die Entwickelung aus asphaltigen Tönen, der Kampf um das Licht, das Ringen mit dem Helldunkel sind Probleme, die die Zeit bewegen. Die deutsche Malerei ging nach langer Unfruchtbarbeit das erste Mal wieder mit neuen Gedanken schwanger und war erfüllt vom Sehnen nach Mutterschaft. Aber rechnet das ab — oder rechnet es zu — ihr habt in der Arbeit des Fünfundzwanzigjährigen den ganzen Mann. Er hat sich in Aeußerlichkeiten mit der Zeit geändert, er ist mit ihr mitgegangen, ja ihr vorangeschritten, er hat Eindrücke von holländischer Kunst der Glanzzeit und der Gegenwart empfangen, Courbet kennen gelernt, Millet, hat sich dem neuen Farbensehnen des französischen Impressionismus nicht verschlossen, ist Hellmaler geworden — kurz, er hat am eigenem Leibe die Entwickelung der Malerei in Deutschland von 1870 bis 1903 gespürt, geschaffen — aber der Kern, das Innerste in ihm hat sich nicht geändert, ist nicht betroffen worden; das war ja nur Mantel, Sprache, Ausdruck, Umsetzung der Empfindung, die, ob Asphalt, ob grau, ob licht, ob gold, die gleiche bleibt. Wo hat nur solch junger Mensch von 25 Jahren das her? Wie kann er nur das stille, mürrische Gesicht einer älteren Frau, die in Arbeit und Arbeit ihr Leben verbrachte, in all seinem Ernst, seiner Geschlossenheit, seiner zähen und schwerflüssigen Denkthätigkeit uns erschließen, so wie es keiner vor ihm und keiner nach ihm erschloß? Die Frage



Die Weber (1883).



Waisenhaus in Amsterdam (1881).
Im Besitz des Städelschen Kunstinstituts zu Frankfurt a. M.

beantworten, hieße die Entstehung des Lebens erklären können. In diesem Bilde ist schon das ganze Programm seiner Kunst enthalten, der Mangel jedes Anekdotischen; nicht erzählen, darstellen, vergegenwärtigen soll die Malerei. Damit ist naturgemäß das Verbannen der Empfindung hinter die Oberfläche verknüpft. Sie ist feiner, leiser, aber sie ist nichtsdestoweniger vorhanden; und wenn du sie zu suchen verstehst, so wird sie dich stärker packen als dort, wo sie dick unterstrichen ist und dir entgegenspringt. Das ganze Programm Liebermannscher Kunst ist in den Gänserupferinnen. Die Kunst vergegenwärtigt, sie erzählt nicht; die Menschen, sie arbeiten im biblischen Sinne um ihr täglich Brot, einfache, harte, freudlose Arbeit; oder sie leben ein ruhiges Dasein dahin, voll schlichter Beschaulichkeit, wie Kinder, die von einem Tag zum andern hinüberträumen. Die künstlerischen Probleme sind hier schon scharf umzogen, es sind die, die Liebermann sein Lebtag beschäftigt haben; sie sind wie die seelischen, die einfachsten von der Welt, die Grundprobleme der farbigen Wiedergabe. Die Farbe; das Licht; die Raumgebung durch beides; die Erweckung einer Empfindung von drei Dimensionen in der zweidimensionalen Fläche; und die Darstellung der Bewegung. Jede künstliche Gruppierung und Komposition ist vermieden; nichts ist in Pose gesetzt, blickt

aus dem Bild heraus; wir sind unbeobachtete Beobachter; man kokettiert nicht mit uns, weiß nicht einmal, daß wir vorhanden sind; wir sehen vielleicht durch eine Thürspalte den Ausschnittt eines Raumes, nicht sonderlich raffiniert abgeschnitten, oder bizarr im Augenpunkt gewählt, wie das vielleicht ein Degas mit künstlicher Willkür thut, aber immerhin ungezwungen und einfach. Nach den ungeschriebenen Gesetzen einer neuen Kompositionsweise, die kein Schema, keine lineare Gruppierungen kennt, sondern die Flecken verteilt, mit der Farbe, dem Licht, dem Raum rechnet, wird bei der Schöpfung des Bildes vorgegangen. Die Lichtführung ist für die Raumgestaltung von zwei Seiten angenommen, von vorn und von hinten. Käme sie nur von vorn, so würden die Menschen und Gegenstände als Relief erscheinen; von hinten als Silhouette; diese doppelte Lichtführung modelliert sie plastisch heraus. Später ist Liebermann soweit gegangen, daß er, wie in der Flachsscheuer, das Licht von vier Seiten annahm, und die Figuren vollkommen von Licht umflossen sein ließ, statuarisch; mit dem Licht die Form gestaltend, mit dem Licht den Raum erfüllend. Dann ist vor allem



Lesende Dame.



Jn den Dünen (1895).
Jn der städtischen Galerie zu Leipzig.

die Darstellung der Bewegung, die den jungen Künstler interessiert, und mit der er bis zum heutigen Tage ringt. Man sehe sich einmal die Gänserupferinnen auf diesen Reichtum von einfachen Bewegungsmotiven hin an. Wie tausendmal hat Liebermann arbeitende Hände und Arme gemalt und gezeichnet, in jedem Tempo. Ein Bild, wie die Frau mit der Ziege in den Dünen, ist ganz auf Zug und Gegenzug, auf Bewegung komponiert; das Sonnenlicht giebt er nicht als breite Flächen, sondern als Spiel von Flecken, als Bewegung. Während erst seine Bewegungsprobleme etwas Schweres haben, werden sie mit der Zeit immer impressionistischer. Er liebt flinke Mädchenhände von Stickerinnen, alte zittrige Finger greiser Näherinnen, die über der Arbeit zu tanzen scheinen. Er hat Gewühl und Gewimmel dargestellt, Menschenmassen, die sich auf Märkten durcheinanderschieben, Laubmassen in ewig zitternder Bewegung der Wedel, von der Sonne zerfressen. Was ist ihm Licht anders als Bewegung; mit immer wachen Nerven ist er seinem Spiel nachgegangen, immer von neuem mit ihm ringend, immer vor neuen Problemen stehend. Der Lichthunger ist einer der charakteristischesten Züge der jüngsten Vergangenheit, und ich halte ihn für gesunder und nutzbringender für die Menschheit, als die zwecklose Sonnensehnsucht



Mutter und Kind (1878).
Oelgemälde. Im Privatbesitz, Hamburg.

der letzten Tage. Ich kenne ein kleines Pastell von Liebermann — ein helles, altväterliches Stübchen aus Hamburg —, vor dem man wirklich das Licht singen hört. Liebermann hat laufende Pferde gemalt; wie prächtig sind seine laufenden Schulkinder, oder die sich haschenden Waisenmädchen des Hintergrundes auf jenem berühmten Bilde. In seiner Spinnstube schnurren die Räder, vor seiner Walkerei hören wir klatschen und schlagen. Er hat die Bewegung in seinen besten Werken bis zu bisher unerhörter Monumentalität gesteigert. Und er hat sie bis ins feinste, reichste Spiel zerfasert in anderen, stilleren Schöpfungen. Das ist überhaupt das Bewundernswerte am Werke Liebermanns, nicht daß er einmal eine gute Arbeit gemacht hätte, oder deren zehn, sondern daß er alles kann, alles mit neuen, eigenen Augen sieht. Er gilt als der Schilderer Hollands; italienische Luft wäre nichts für ihn — und er bringt von einer Reise Studien heim, die eklatant das Gegenteil beweisen. Du schätzt ihn als den Figurenmaler, aber sieh, er ist ebensosehr Landschafter, hat ebensoviel Verdienst um das Neue an Beleuchtung und Stimmung, das uns heute der Innenraum zu geben weiß. Du schätzt ihn in seinen großen Monumentalgemälden, aber derselbe, der hier die Kühnheit und Herbheit der Empfindung eines Franz Hals hat, ist daneben gleich wieder fein, zart und berückend liebenswürdig. Es giebt kleine Bilder von ihm, Studien von nähenden Waisenkindern, eine Reihe Näherinnen auf einer Bank vor dem Hause, von einem Charme, daß man ein Gedicht in Prosa darüber schreiben möchte. Ich wüßte nicht, wo in der Malerei mir süßere und stillere Lyrik be-



Münchener Bierkonzert (1883).
Im Besitz des Herrn v. Kauffmann, Florenz.

gegnet wäre. — Heute kommen im Kunsthandel und auf Ausstellungen viele Arbeiten vor, die Liebermann in den siebziger und achtziger Jahren geschaffen hat; und jetzt sieht man eigentlich erst seine ganze Größe. Von Jahr zu Jahr ist Fortschritt und Häutung; alle Werke sind Kinder eines Vaters, ähnlich wie Brüder, und verschieden wie Brüder. Jedes Werk bezeichnet eine ganz bestimmte Staffel in der Entwickelung der jüngeren Malerei. Die „Gänserupferinnen", der „Runkelpark", und von ihnen welcher Schritt bis zum „Altmännerhaus", den „Waisenkindern"! Und von diesen wieder welch klafterweiter Sprung zu den „Netzflickerinnen" und der „Frau mit den Ziegen", und dann weiter bis zu den „badenden Knaben" und der „Papageienallee". Jedes Werk steht als Merkstein an seiner Stelle und jedes bezeichnet die Höhe, welche die Kunst der Farbe, die Probleme, die zu erschließen sie sich bestrebt, in jenem Jahre oder Jahrzehnt erreichte; es ist die Pegellinie, die den höchsten Stand angiebt. Das macht — neben dem künstlerischen Wert — Liebermanns Werke so begehrt; schafft seinen Ruhm, seine Stellung in der modernen Malerei — nicht einzig als großer Künstler, als Anreger, Neuerer, Erzieher; er hat einen gewaltigen Einfluß auf das Kunstleben gewonnen, und fast alle fortschrittlichen Elemente haben sich ihm ange-



Die Gänserupferinnen (1878).
Jn der Königl. Nationalgalerie zu Berlin.

schlossen, und doch ist es bezeichnend für die Stärke der Persönlichkeit, daß er keine Schüler, ja nicht einmal Nachahmer hat.

Unter dem Eindruck von Courbet und Munkacsy schafft Liebermann die „Gänserupferinnen“. Seine späteren Werke haben es überboten, aber schon hier fühlt man die Löwentatze. Es ist merkwürdig, wie frühreif diese Generation von Rebellen war, die sich von der Ueberlieferung des Nichtmalenkönnens befreite. Leibl war doch wenig älter, als er seine prachtvollen, saftigen Pariser Stücke schuf; Trübner steht mit 21 Jahren als Landschafter auf der Höhe der heutigen Schotten; und Liebermanns Programm klingt schon aus diesem ersten Bild. Erst später, 1873, lernt der junge Maler Paris und Holland kennen. In Barbizon sieht er noch Millet; das bleibt nicht ohne Einfluß auf ihn; in Holland tritt er Israels nahe, und Holland wird von da an die Heimat seiner Kunst. Wir finden bei Liebermann Arbeiten, die an die alten Holländer erinnern: Ansichten von Grachten, die an den Delfter Vermar und Berkheyden gemahnen; hinter dem Bildnis des Bürgermeisters Petersen steht Franz Hals; aber niemand der Holländer von heute oder von ehemals hat das Land mit seinen Augen gesehen. Jan Veth — nicht einzig ein Maler, auch ein Kunstkritiker, der etwas zu sagen hat — lobt als kompetenter Richter zwar, daß Liebermanns Kunst echt holländisch wäre, aber ich finde, Holland ist ihm doch nicht mehr wie ein äußeres Gewand, sonst stände er in näherer Beziehung zur heutigen Kunst Hollands. Das, was er brauchte, konnte er nirgends in einfacheren und klareren Formen finden wie dort, und deswegen verliebte er sich in Land und Leute. Die blendenden Luftspiele über den weiten Ebenen, die Gliederung derselben in Horizontalen, aus denen die Vertikalen der Menschen fest, stämmig, wie Bäume emporwachsen, der ruhige Ernst, die Geschlossenheit aller Silhouetten — mußten ihm zusagen. Und vor allem, wo konnte sein wundersamer Tonsinn reichere Anregung und Befriedigung finden als hier, wo eine silbrige, ewig wasserfeuchte Luft alle Farben wie unter einem feinen Schleier eint? So wurde Holland die Heimat seiner Kunst, und doch hat er uns nicht Fremdes von dort gebracht. Er hat das schlicht Menschliche herausgeschält, das mit geringer Differenzierung in der ganzen Welt gleichbleibt. Das Land, der Mensch darauf, etwas Vieh, das ihn nährt und begleitet; des Menschen vegetatives Dasein und seine Bethätigung; der Wechsel der Generationen, Männer, Kinder, Greise — kurz: das alte, ureinfache Lied, das seit Jahrtausenden nicht ausgesungen wurde, singt er. Die Jahre bis 1879 bringt der Werdende, Reifende im Auslande zu. Die „Konservenmacherinnen“ — in Wei-



Badende Jungen.



Kuhhirtin (1894).

mar begonnen — werden vollendet, und 1876 entsteht als bedeutsames Werk das erste von monumentalem Zug, der „Runkelpark". Der Horizont der herbstlich-braunen Landschaft ist hoch gelegt, und in einer Reihe stehen die großen Konturen von Männern und Frauen, hier schaffend, dort einen Augenblick von der Arbeit ruhend. Wer das Bild kennt, dem wird jene aufrechtstehende Figur der Frau, die sich auf eine Hacke stützt, unvergeßlich sein in ihrem stillen Ernst. 1878 kehrt er nach München zurück. 1879 wählt er seinen ersten biblischen Vorwurf: „Jesus als Knabe im Tempel". Die Natürlichkeit, mit der er das löste — und vor Uhde und besser als Uhde —, die schlichte Ungezwungenheit, mit der er den kleinen, mit den Händen gestikulierenden, blondlockigen Knaben zwischen diese großen, bärtigen Männer mit langen Kaftanen stellte, erregte als Profanation des Heiligsten einen Sturm der Entrüstung im klerikalen München. Man ging bis an den Prinzregenten, daß das Bild aus der Ausstellung entfernt werden müsse. Vielleicht ist durch diese Szenen etwas in Liebermann verschüttet worden, daß er, der die Bibel als Lektüre so liebt, nur selten wieder zu bib-



Holländische Waisenmädchen (1885).
Im Besitz der Kunsthalle Hamburg.

lischen Vorwürfen griff. Und dabei scheint er der einzige unter den heutigen Malern, der hierzu prädestiniert wäre durch seine Einfachheit und Stärke. Er würde es verstehen, überall den einfach-menschlichen Vorgang herauszuschälen, den Urgrund bloßzulegen, mit schlichter Innigkeit, ohne sich in Mystizismus oder Ekstasen zu verlieren. Die nun folgenden Jahre in München bringen von dem Künstler Schlager auf Schlager; eben jene Werke, deren Größe und Bedeutung wir jetzt erst ganz durch die Enfernung von zwei Jahrzehnten sehen und erkennen. Licht und Sonne zieht sieghaft ein. Sie gefallen uns eigentlich besser, diese Arbeiten der achtziger Jahre, als die späteren, weil sie einfacher sind, zurückhaltender, durchtränkt von einer stillen, vornehmen Poesie. Da kommen das „Altmännerhaus", die „Waisenmädchen", die „Schuhmacherwerkstatt", die „Strumpfstopferin", ein altes Frauchen am breiten Fenster — alles heute standard works. Wenn wir sie jetzt betrachten, so erscheint uns schon manches daran konventionell; das eben entdeckte Licht ist eigentlich noch

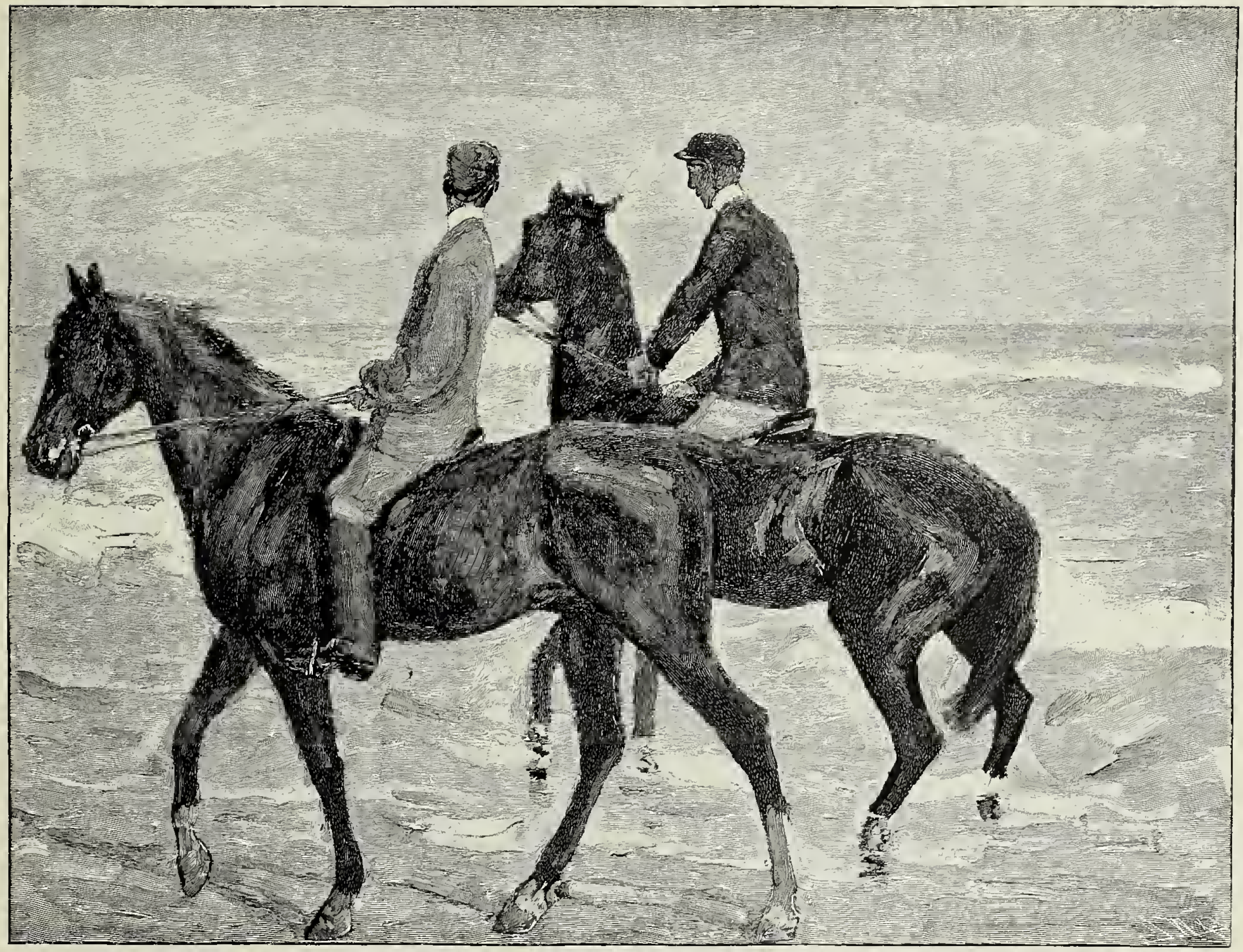
anders gesehen, wie es das heutige Auge erblickt, es ist noch keine Verbindung mit den Körpern eingegangen, die es umstrahlt, es führt ein Eigenleben, ist materiell; es sitzt an den Körpern, man meint es abkratzen zu können; es ist weißes Sonnenlicht, nicht goldiges, wie er später malte, nicht rotes und goldenes, wie es jetzt in seiner „Papageienallee" am Boden in breiten Flecken erglüht. Die Verve des Pinsels, der breite Meistervortrag, der seine Arbeiten zu Beginn der neunziger Jahre auszeichnet, haben diese der achtziger Jahre noch nicht; die Formate sind kleiner, und alles auf ihnen ist intimer, zierlicher, poetischer. Die grandiosen Silhouetten, die riesenhaft in den Himmel schneiden, hat er noch nicht gefunden. Hier sind gleichmäßig Landschaften, Freilichtbilder, wie Innenraumstudien gegen die Lichtquelle gesehen und von prächtiger Räumlichkeit mit feinster Versenkung in die luminaristischen Effekte geschildert. Das Licht führt ein Eigenleben, ist bestimmend, raumbildend; alle Schatten sind gehellt und gelöst. Besonders raffinierte Lichtstimmungen, farbige Sonnenuntergänge, die eine Landschaft oder einen Innenraum blau oder rosig überhauchen; erste



Schusterwerkstatt (1881).
In der Königl. Nationalgalerie zu Berlin.

Morgendämmerung oder den blauen Schein weiter Schneeflächen findest du bei Liebermann nicht; er kennt keine Stimmungsmalerei; das Einfachste ist ihm Problem genug. Stilles Licht sonniger Tage und gleichmäßige Helligkeit leicht bedeckten Himmels, welche allem, dem Grün des Grases, dem Rotgrau der Wände, einen Silberschimmer giebt; laubüberdachte Höfe und Gänge, durchspielt und durchfressen von einem Gewebe von Sonnenstrahlen — das hat ihn sein Lebtag hinlänglich und ausreichend beschäftigt. Die Beschränkung, bei anderen Kleinheit, wird bei ihm Verdienst.

Eine ganze Reihe mehr oder weniger bekannter Werke gliedern sich den wichtigen genannten an, bis endlich nach 1888 die größte Periode seines Schaffens beginnt, die Monumentalwerke des Naturalismus verwirklicht werden. Diese Arbeiten von altmeisterlicher Breite und altmeisterlicher Kraft zeigen erzgegossene Silhouetten, umwogt von der Luft, geschmiedet im Licht des weiten Himmels, der sich wie eine Riesenkuppel über ihren Häuptern wölbt mit windzerrissenen Wolkenstreifen und heller Linie des Horizontes. Nichts wie Menschen, Boden und Himmel; der arbeitende Herr der Welt und zugleich das armselige, zweizinkige Wesen, von dem König Lear spricht. Eine ungeheure Weite des Raumes ist zwischen den Rahmen gepreßt, einfach gegliedert und doch tausendfach bewegt vom Spiel des Lichtes und der Luft. Das sind die „Netzflickerinnen“ (1888) und die noch machtvollere „Frau mit der Ziege“, sicherlich eine der stärksten, wenn nicht gar die stärkste Offenbarung der modernen Malerei. Wie der Arm dieser alten Frau zieht, wie die hagere Muskulatur spielt, — man sollte nicht glauben, daß die Malerei, die doch einen Zustand darstellt, so eine Reihe flüchtigster Momente in eins bannen könnte, vollstes Leben vortäuschend. Von ähnlicher Wirkung sind der „schreitende Bauer“ (1894) und der „ruhende Bauer in den Dünen“. Aber in jedem dieser Werke ist ein anderes Wollen, eine andere Grundstimmung des Lebens in biblischer Einfalt und Stärke zum Ausdruck gebracht. Es ist doch eine merkwürdige Thatsache, daß dieser Maler, der in allen Bildungsgütern und allen Raffinements der Zeit gekocht ist, der in einem Museum voll schönster, erlesenster und raffiniertester Kunstwerke lebt, in seiner eigenen Kunst nichts weniger wie raffiniert wirkt, nur beim Schlichtmenschlichen verweilt; nicht aus dégoût, nicht ein falsches Schäferspiel treibend, wie ein müdes Rokoko, sondern intima de corde. Mitte der neunziger Jahre verläßt Liebermann mit einmal diese neue Bahn; die Formate werden wieder klein, die Vorwürfe intim, und er, von dem man glaubte, daß er seine Höhe erreicht, nimmt einen neuen Flug. Der Impressionismus Frankreichs mag ihm hier als Ansporn dienen. Seine Farbe wird reich, goldig, breit auch in kleinen Vorwürfen; mehr und mehr dringt Sonne in sein Werk. Der Reichtum, die Vielheit der Bewegung wird bis an die Grenze des Darstellungsmöglichen gesteigert; wir haben Tennisspielende von ihm und Hokeyspieler auf jagenden Ponnies. Von der Ueberlegung ausgehend, daß das Augenblicksbild der Natur, welches die reichste Bewegung, die größte Frische aufweist — wenn wir länger dasselbe Bild anblicken, so erstarrt



Reiter am Strande (1900).
Oelgemälde.

es — nicht alles mit gleicher Schärfe uns zeigt, sondern nur Flecke giebt, das Charakteristische, das Springende scharf betonend, das Nebensächliche vernachlässigend, kommt Liebermann zu einer prächtigen Lebensfülle. Neue Motive sucht er, in denen sich reiches Leben bethätigt, im Spiel der Sonne auf dem Gemäuer, im Huschen der Strahlen, im Gewühl der Märkte, im Ziehen der sonntäglichen Kirchgänger und im Spazieren der Mädchen in breiten Baumwegen. Es kommen die badenden Jungen, die Biergärten, die Reiter am Strande, jene wundersame, farbenreiche und farbenprächtige „Papageienallee", schön, satt, tief. Sind bei den „Waisenmädchen", in dem „Altmännerhaus" noch eine Reihe scharfgeschnittener, charakteristischer Typen bis in die letzten Winkel über das Bild verstreut, so opfert Liebermann der Lebensfülle, der Illusion der Wirklichkeit zu Liebe jetzt diese Details. Der Mensch ist ihm weiter nichts wie ein charakteristischer, farbiger Fleck, der da an irgend einer Stelle des Bildausschnittes steht. Das Bild selbst, in dem sonst noch die letzten Nachklänge einer

linearen Komposition zu spüren waren, ist ganz und einzig von jener neuen Kompositionsweise bestimmt, von Flecken, Farbe, Licht, Raum gegliedert und regiert. Bewegungsmotive, die Absicht oder Kraft erfordern, werden selten, dafür sehen wir desto häufiger das Momentane, Raumzubannende, Raumerschlossene. Koloristisch kommen neue Feinheiten; konventionell erscheint uns heute — ich betone das „heute“! — manches an der Farbenskala der achtziger Jahre; frei, neu, aber keineswegs reich die in helles Silbergrau getauchte der neunziger; und welch ein Reichtum offenbart sich jetzt in den „badenden Knaben“ oder in der „Papageienallee“! Wie diese kreischenden rosa, roten und blauen Gesellen aus der fernen Zone da aus dem grüngoldenen Dämmer des Laubschattens blicken — das ist von neuer, erlesener Schönheit.

* * *

Jetzt habe ich Liebermanns Werk bis zu dem heutigen Tag verfolgt und wie wenig doch dabei von ihm gesagt und namhaft gemacht. Du wirst den Proteus nicht fangen! Wo sind seine Bildnisse, seine Kinderstudien, seine Zeichnungen, seine Radierung, alle diese tausend feinen Dinge, kleine und große Studien, die dir Ereignis wurden? Ich erinnere mich da an einen Schweinekoben mit jungen, rosigen Ferkelchen — ein Schweinekoben mit seinen Insassen, der ein Gedicht war! „Und wenn du die Welt durchstreifst, du wirst nichts finden,



Arbeiter im Rübenfelde (1876).



Holländische Dorfstraße (1885).
Im Provinzialmuseum zu Hannover.

was häßlich, gemein und des Künstlers unwürdig wäre.“ Ja, wo ist das alles? Wo ist etwas über seine Farbe gesagt, seine Kunst und Größe der Zeichnung? Er malt mit dem Stift, mit der Kohle; er hat einen besseren Sinn für das Konstruktive eines Gesichtes, eines Körpers, als alle die, welche in rastloser anatomischer Treue aus dem Menschen ein Stillleben von Haut und Muskeln machen. Seine Bildnisse berühmter Männer, eines Meunier, Fontane, Hauptmann, Virchow, sind ohne jede Schminke mit dem stillen, festen Ernst, wie der Mann dem Mann gegenübertreten soll; sie posieren nicht und machen keine genialischen Augen, wie bei Lenbach; aber man wird dafür von der Stärke der Persönlichkeit desto reicher und kräftiger überzeugt. Die übrigen Bildnisse gelten der Familie. Das Antlitz eines Menschen hinschreiben ist eine heilige Handlung, und der Maler sollte nicht jedes Alltagsgesicht, das ihm ganz gleichgültig ist, auf die Leinwand bringen; dann kommen eben solche Dinge dabei heraus, wie sie bei uns zu Hunderten jede Ausstellung verunzieren. Liebermann hat Eltern, Frau und Kind gemalt —



Kleinkinderschule.
Oelgemälde.

oft; vor allem von seinem Kinde hat er eine Unsumme von Bildnissen geschaffen, die Chronik des Werdens hingeschrieben. So etwas halte ich für die vornehmste Aufgabe der Malerei. Er hat die Kleine nicht mit den Augen einer verliebten Großmutter gesehen, sondern mit der stillen und innigen Zuneigung, ohne jeden Gefühlsüberschwang, wie sie ein Vater zu seinem Kinde empfindet, und das hat den Arbeiten eine innere Liebenswürdigkeit gegeben, die mehr wiegt als äußere Anmut. Er hat das Kind hundertmal gezeichnet: spielend, lesend, stillsitzend. Wie hat überhaupt Liebermann Kinder geschildert, uns Neues gelehrt für ihre Betrachtung! Er hat nie Witze über das Kind gemacht — das Leben ist ihm überhaupt zu heilig, um Witze darüber zu machen — nie Anekdoten von ihm erzählt, und doch, wie hat er uns für das Kind die Augen geöffnet: daß wir es sehen in seiner vegetativen Lustigkeit, in seinem Dahindämmern, in seinem komischen Ernst, der entzückenden Plumpheit der tapsigen, ungelenken Bewegungen! Welcher Ausdruck von Treue, Zutraulichkeit, von Scheu und Erstaunen liegt in den Bauernkindern, die er malte, und die uns das hübsche Wort illustrieren, daß Kindheit

vor niemandem kriecht. Immer mehr dringt auf mich ein: da sind die dekorativen Arbeiten, seine glücklichen und starken Versuche, aus seiner Malerei eine einfache und großzügige Flächenkunst abzuleiten; da sind die Pastelle aus Hamburg, aus Italien; ein Material, in dem der Impressionismus seine delikatesten Wirkungen erreichte. Da sind die Radierungen, die von vielen über alles geliebt werden, und die einen Kunsthistoriker, dem sie durchaus nicht in sein Schema der Graphik der Gegenwart passen wollten, zu den Worten hinrissen, daß Liebermann das Schreckenskind der modernen Graphik wäre. Den Hauptunterschied zwischen den Zeichnungen eines Liebermann, eines Menzel oder eines Klinger versuchte ich schon zu deuten; Liebermann hat das Recht, die Grammatik zu vergessen, er, der die Sprache in ihren feinsten Abwandlungen, wie in den gröbsten und treffendsten Worten der Straße beherrscht.



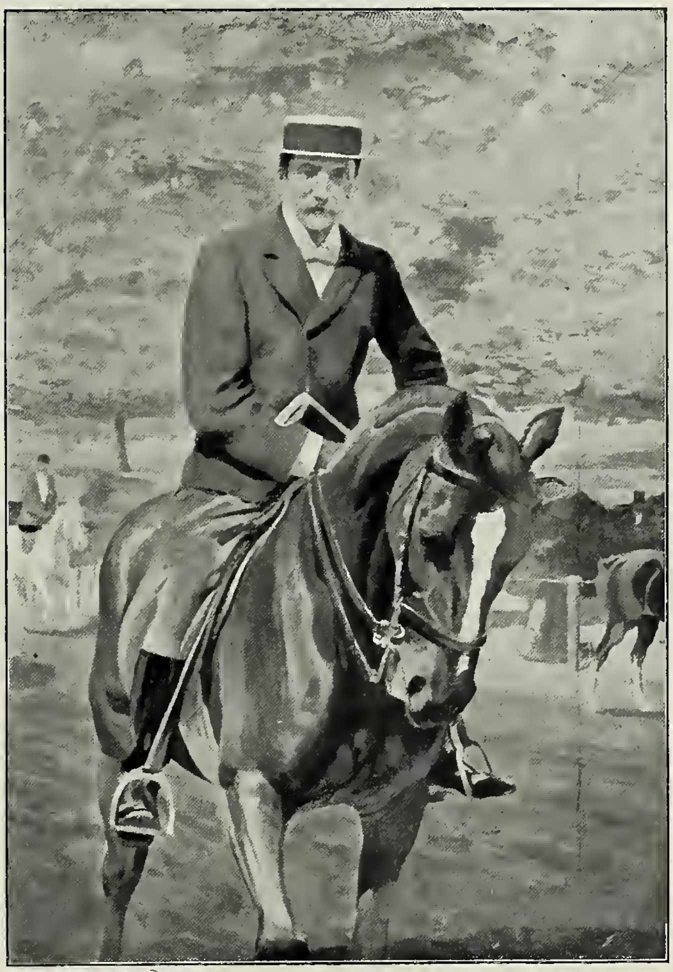
Kartoffelbuddler.



Bierkeller in Rosenheim (1892).

S. L. Bensusan

Solomon J. Solomon



SOLOMON J. SOLOMON.
Nach einem Gemälde von Wright.



Photographie und Copyright — Henry Dixon & Son, London.

Simson.

Es ist keine leichte Aufgabe, über einen Künstler zu schreiben, dessen Lebenswerk noch lange nicht beendet ist, der noch im Vollbesitze großer Begabung immer neue Gebiete zur Bethätigung seiner künstlerischen Kraft sucht. Solomon J. Solomon ist gegenwärtig ein junger Mann und viele Arbeitsjahre liegen vor ihm. Es ist zu früh, seinen Platz unter den zeitgenössischen Künstlern abzustecken. Man kann nichts anderes thun, als die Aufmerksamkeit auf einige seiner interessantesten Werke hinzulenken und auf die Absichten und Sujets hinzuweisen, die seinen Pinsel zu leiten scheinen.

Der Künstler wurde im Herbst 1860 geboren und in Privatschulen von privaten Lehrern erzogen. Er entstammt einer zahlreichen Familie und ist nicht das einzige Familienglied, das Geschmack an der Malerei und Würdigung für ihre Schwesterkünste hat. Aber sein natürlicher Sinn wurde in dieser Richtung weiter entwickelt als der seiner Geschwister, und seine Studienjahre verbrachte er in einer Umgebung, die nicht verfehlte, seinen Geist zu beeinflussen, der so stark gegen diese großen Eindrücke reagierte. In London fand man ihn an den Schulen von Heatherley und der Royal Academy. Dann ging er nach Paris

und München, und besuchte während seiner Wanderjahre Italien, Spanien und Marokko. Die feinen Motive der florentinischen Schule, die herrlichen Farben der venezianischen hinterließen ihren unverkennbaren Einfluß auf seinen Bildern. Er sah die Meisterwerke nicht wie wir in der National Gallery, mit einem düsteren Himmel als Hintergrund, sondern dort, wo die Künstler sie schufen; Tintoretto mag uns in London entzücken, wie viel mehr in Venedig! Velasquez und Rembrandt üben ihren mächtigen Eindruck in Trafalgar Square auf uns aus, um wie viel größer ist er in Madrid und Amsterdam! Unschätzbar ist der Vorteil, die größten Kunstwerke an ihrem richtigen Platze, in einer Umgebung, die zu ihnen gehört, zu sehen, wenn dies noch in den Frühlingstagen einer Künstlerlaufbahn, zur Zeit des Höhepunktes alles Ehrgeizes und aller Hoffnungen geschieht. Besonders wichtig ist dieser Vorzug in Betreff der Farbe. Was Solomon anbelangt, scheinen diese Eindrücke noch heute in ihm fortzuleben. Er ist der Mann nach dem Vorbild der alten Meister, gütig und liebenswürdig intolerant gegenüber der neuen Bewegung, die, von der literarischen Seite der Malerei abgewandt, ihr Heil nur in Farben, harmonischer Komposition, in dem von allem andern getrennten ästhetischen Standpunkt sucht. Vielleicht würde er mehr Eigenschaften in einem Nachtstück von Whistler finden, als es der verstorbene John Ruskin konnte, aber er würde sich ebenso wenig bestreben, rein impressionistische Werke zu schaffen, wie ihrem Studium viel Zeit zu widmen. Es würde ihn nicht interessieren. Er kann ebenso gut zeichnen wie er malen kann. Vielleicht ist er sich bewußt, daß es mit dem Zeichnen vieler späterer Talente traurig bestellt ist.

Doch darf man sich nicht einbilden, daß er, weil er verhältnismäßig moderne Richtungen der Kunst nicht begünstigt, von seinen eigenen Werken leicht befriedigt ist. Er kennt keinen strengeren Kritiker als sich selbst. So oft seine Bilder ihrer Vollendung nahe sind — und er malt große Bilder mit Figuren in Lebensgröße —, waren die Besucher seines Ateliers erstaunt, die Arbeit vieler Wochen grausam zerstört zu sehen, weil sich in ihr Fehler, die nur dem geübten Auge erkennbar sind, gezeigt hatten. Unleugbar ist dieses Uebermalen dem Bilde schädlich. Die unvermeidliche Farbenmischung, die auf einander folgt, verursacht das frühe Verblassen so vieler moderner Bilder, allein Solomon ist ein zu gewissenhafter Künstler, um etwas aus seinem Atelier zu geben, in dem er nicht sein Bestes geleistet hat. Noch vor Jahren, ehe er Mitglied der Royal Academy wurde, konnte er in Burlington House am Vernissagetag gesehen werden, wenn er noch in zwölfter Stunde die letzten Pinselstriche an sein Bild setzte. Zu



Copyright Henry Dixon & Son.

Mutter und Kind.



Photographie und Copyright Henry Dixon & Son, London.

König Karl in der City.



Photographie und Copyright Henry Dixon & Son, London.

„Profit“.

seinem Glücke sind die meisten Leute der besten Eigenschaften seiner Werke bewußter, als er es zu sein scheint. Sie sind entzückt von der feinen Zeichnung, der klaren Farbe und der bewunderungswürdigen Komposition.

Einige seiner Brüder von der Palette protestieren dagegen, daß er zu literarisch ist, daß seine Arbeiten ebenso in Betreff des Sujets wie der Behandlung ansprechen. Aber sie sind ebenso bereit, seine Geschicklichkeit anzuerkennen und die anscheinende Leichtigkeit, mit welcher das Sujet innerhalb der Beschränkung der Leinwand ausgedrückt ist. In Wahrheit ist des Künstlers leichte, geschickte Behandlung seiner großen Motive das Resultat eines starken, angestrengten Bemühens. Er hat das Gefühl für das Dramatische der Nebenpunkte, einen feinen Sinn für den Moment, in dem das Beiwerk am malerischsten wirkt. Sicher ist dies das vereinigte Ergebnis harten Studiums, sorgfältiger Beobachtung und feiner natürlicher Begabung. Erfolgreich strebt er gegen die Gefahr der Anhäufung eines Sujets oder einer Sujetgruppe. Er will nicht, daß der scharfsinnige Beobachter seine Bilder durch eine Manier kennzeichnen soll. Er will nicht zur Reihe jener gehören, deren Bilder sich von Jahr zu Jahr nicht unterscheiden. Gegenwärtig hegt er die Idee, eine sehr interessante Bilderserie auszuführen, die ihn für lange beschäftigen wird. Die italienische Technik macht sich fühlbar, selbst jetzt, nachdem so viele andere Einflüsse geltend waren.

Solomon darf nicht allein zu den dramatischen Malern gezählt werden. Als Porträtist erlangte er großen Erfolg, und er war namentlich in einigen Porträts besonders glücklich. Das Bild der großen Schauspielerin Mrs. Patric

Campbell zog die Aufmerkſamkeit auf ſich und erntete das Lob der ſchärfſten Kritiker. Während es gemalt wurde, war Iſrael Zangwill ein häufiger Ateliergaſt. Mrs. Campbell war nicht immer pünktlich, und Solomon benützte die erſparte Zeit, indem er ein ſehr charakteriſtiſches Porträt des Novelliſten malte. Meiſt hatte der Künſtler Glück in bezug auf jene, die ihm ſaßen. Zum größten Teile waren ſie Männer und Frauen von mehr als gewöhnlich geiſtiger Entwickelung, und ihre Charakteriſtik wurde richtig betont. Iſrael Zangwill, Sir George Faudel Philipps, Colonel Goldſmid und J. H. Levy haben den Maler zu ſeinen beſten Leiſtungen inſpiriert. Vielleicht iſt ſeine Porträtkunſt in männlichen Bildniſſen erfolgreicher als in weiblichen. Es will zuweilen ſcheinen, als würde er die rein weibliche Seite eines Damenporträts zu ſtark hervorheben, als verſchwände die lebende, denkende Frau hinter ihren Rüſchen und Spitzen.

Wendet man ſich ſeinen beſten, bekannten Werken zu, iſt man von der ſtrengen Würdigung der Antike und des Mittelalters betroffen. Hätte er zu einer Zeit gelebt, in der die Schaugepränge wahr und echt waren, von Künſtlern erſonnen und einem ſchönheitsliebenden Volke vorgeführt, würde er in jeder Geſellſchaft eine hohe Stelle eingenommen haben. Die Bibel und die Iliade verſorgen ihn mit Sujets. Immer wieder läßt uns ſein Pinſel einen Blick in das goldene Zeitalter Siciliens, in das des Theocrit und in Szenen aus der Zeit der fahrenden Ritter thun. Selbſt wenn er moderne Motive benützt, bleibt ihre Behandlung idealiſiert. Sein Auge ſucht nach Schönheit und beharrt darauf, ſie feſtzuhalten. Vielleicht war es ſein Verweilen bei den Meiſtern, die nur die edle und würdige Seite des Lebens betonten, das ihm die Abneigung gegen alles Düſtere und Häßliche einflößte. Trotzdem blieb er frei von jeder Sentimentalität, welche die Werke jener entſtellt oder zum mindeſten abſchwächt, die wir unter den Begriff „Dekadenten“ einreihen.


Copyright Dixon & Son.
Laus Deo.

Solomon iſt ein ſtarker geſunder Arbeiter und Denker, der ſich mit einem Ritt durch den Park auf ſeine Thätigkeit im Atelier vorbereitet, deſſen Leben von den verſchiedenſten Intereſſen erfüllt iſt. Keine Anforderung eines ſtrengen Studiums vermag dieſe zu gefährden. Seiner Initiative zum Teil verdankt die jüdiſche Gemeinſchaft die Gründung der Maccabean Society, ein mutiger Verſuch, das Judentum Londons ſozialen Abſichten zugänglich zu machen. Er war der erſte Präſident, und ihm dankt der Club zum größten Teile ſein Gedeihen. Dieſe Bemerkungen



Photographie und Copyright Henry Dixon & Son, London.

An der Schwelle der City (Einzug des Lord Mayors Sir George Faudel Philipps).

scheinen vielleicht abschweifend, in Wahrheit sind sie es jedoch nicht. Man muß einen Mann kennen, um seine Werke zu verstehen. Liest man bei Vasari oder Cean Bermudez über das Leben der großen italienischen und spanischen Meister, ersehen wir, daß die besten Maler starke, robuste, furchtlose Menschen waren, die angestrengt arbeiteten, und ihren Körper ebenso kräftigten wie ihren Geist. Deutschland und Holland lehren uns das Gleiche. Viele große Maler sind befähigt, sich noch auf anderen Gebieten zu bethätigen, nicht wenige thun es. Es scheint, als hätte das Gefühl der Lebensfreude keinen geringen Anteil an der Entwickelung der Künstlerschaft.

Was die hier reproduzierten Bilder betrifft, muß in erster Linie berücksichtigt werden, daß die Photographie ein armseliges Mittel ist, die richtige Vorstellung der Vorzüge eines Bildes zu geben. Oft verschärft und vergröbert der Photograph die Malerei bei Behandlung des Fleisches; der Mangel an Farbe erzeugt insofern Veränderungen, als diese oft Teile des Bildes mildert, die die Kamera zu kräftig wiedergiebt. Bei Solomons Bildern ist die Farbe von großer Wichtigkeit; ein Photograph jedoch kann uns nur ihre Andeutung geben. In dem Bilde „Mutter und Kind" stört die seitliche Beleuchtung und ist außerhalb jeder Proportion, weil die Kamera nicht der Leinwand entsprechend wiedergiebt.



Photo und Copyright H. W. R. Child, London.

Der blinde Bettler.

In dem Bilde „Prosit" sehen wir eine animierte Gesellschaft, die dem verstorbenen Ernest Hart zutrinkt. Man glaubt, unter den Gästen Sir John Tenniel, Mr. Arthur Hacker, A. R. A., Mr. Forbas Robertson, Mr. Henry Furniß und andere interessante Personen zu erkennen. Die Gruppierung ist natürlich und wirksam, die Zeichnung, nach Art der französischen Akademie, ist sehr gut. Die einzige Schwäche des Bildes liegt etwa in der Charakteristik. Die Frauen sehen alle einander ähnlich, als wären sie Schwestern. Auch hier sind die geschickte Wirkung



Israel Zangwill.
Photographie von Henry Dixon & Son, London.

der Farben, die Behandlung der Tafelbeleuchtung in der Photographie verloren gegangen. „König Karl in der City“ ist eine vortreffliche Arbeit, ein Versuch und ein Beweis des Künstlers, auch in einer ungewohnten Leistung Tüchtiges zu vollbringen. Die Behandlung ist einfach, doch würdig. Sein Hang, die Bilder zu übermalen, ist hier glücklich vermieden. Komposition und Malweise stehen gleich hoch. Es ist ein Wandgemälde, bestimmt, einen gegebenen Raum auszufüllen, aber diese Beschränkung hat den Maler nicht gehindert ein Werk zu schaffen, das ihm sein bestes dünkt.

„An der Schwelle der City“ ist ein Bild, in welchem der Künstler über viele Schwierigkeiten triumphiert. Es ist keine leichte Aufgabe, in den Lord-Mayors-Tag eine besondere Würde zu legen. Sir George Faudel Philipps,



Photographie und Copyright Henry Dixon & Son, London.

Niobe.

der Bürgermeister, ist zufällig ein Mann, dem die physische Tradition des Ratsherrn mangelt, und so ist die Gruppe davon befreit, allzu konventionell zu wirken. Es ist ein realistisches Bild, photographisch in mancher Hinsicht, aber geschickt und malerisch.

„Simson“, „Niobe“ und „Laus Deo“ gehören alle zu Solomons charakteristischesten Werken, voll literarischen und dramatischen Interesses. Sie sind kräftige, kühne, wirksame Bilder, deren bewunderungswürdige Punkte die Kamera übersehen oder verwischt hat. Eine detaillierte Kritik ist unter diesen Umständen nicht am Platze. Ihre literarische Seite ist bewahrt, und dies muß genügen.



Photo und Copyright Henry Dixon & Son.

Sir George Faudel Philipps.

Franz Servaes

Jehudo Epstein



JEHUDO EPSTEIN.



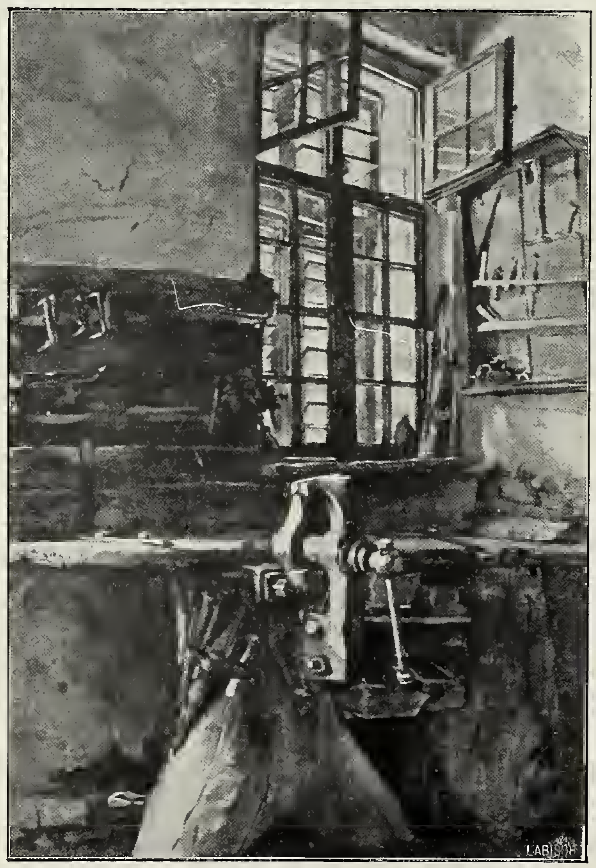
Hiob. (Oelgemälde).

Neben Lesser Ury gilt mir Jehudo Epstein als die interessanteste Erscheinung unter den jüngeren Malern jüdischer Rasse.

Die beiden Maler sind unzweifelhaft künstlerische Verwandte; in ähnlicher Weise wie etwa Josef Israels und Max Liebermann zusammengehören, die eine etwas ältere Generation der modernen jüdischen Maler repräsentieren. Es ist lehrreich, die beiden Generationen an diesen ihren Repräsentanten miteinander zu vergleichen. Es liegt ein Stück Entwickelungsgeschichte des Judentums und ein Stück Geschichte der modernen Malerei darin.

Israels ist inmitten eines germanischen Volksstammes groß geworden, der in seinen aufgeklärteren Schichten mit am frühesten eine sympathische Empfindung für

die Eigenart des hebräischen Geistes, Charakters und Talentes sich erwarb: des holländischen. Spinoza konnte dort, wenn auch unter schwierigen Verhältnissen, zu seiner Reife und krystallenen Klarheit sich entwickeln; und Rembrandt wirkte daselbst, unter allen Germanen vielleicht der tiefgründigste, sympathievollste Judenversteher. Es scheint, daß die Juden in der holländischen Luft in milder Nachdenklichkeit gediehen, und sich so dem phlegmatischen Volksschlage, innerhalb dessen sie sich bewegten, in gewissem Grade anpaßten. Von der nachdenklichen, milden, ja mitleidigen Art ist auch Josef Israels, einer der frühesten, ehrlichsten und zweifellos größten Armeleut-Schilderer, die die moderne Malerei kennt. Wesen und Ausdrucksform seiner Kunst decken sich vollkommen. Das trübe, schummerige Grau der Israelsschen Bilder ist nicht bloß Naturwiedergabe, sondern auch Stimmungssymbolik. Ein Mensch mit einem edlen, beweglichen Herzen spricht sich darin aus, so schlicht und ergreifend, so vornehm und machtvoll, daß die Bilder auch auf diejenigen wirken, die ihre hohe technische Meisterschaft aus eigenem Urteil nicht zu würdigen verstehen.



Die Werkstatt. (Federzeichnung.)

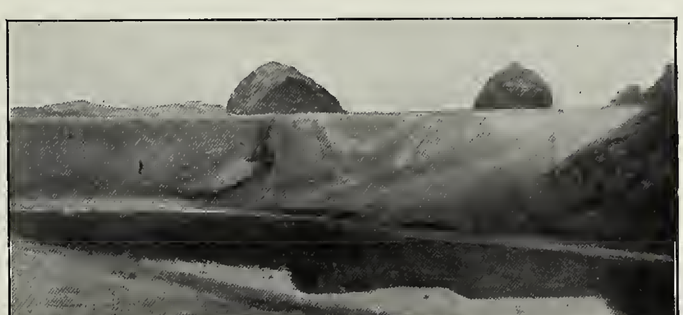
Max Liebermann, der reich geborene Berliner, hat jene Ruhe und Gehaltenheit, die Israels auszeichnen, sich durch Arbeit erworben, als Ausdruck einer künstlerischen Ueberzeugung. Von Natur aus ist er ein nervöser, beweglicher, hervorragend eindrucksamer Mensch, dessen lebendige, immer rege Empfindung von einem ungewöhnlich hellen Kopf und von einer elastischen Willensfähigkeit gezügelt werden. Sein Vorgehen hat etwas Programmatischeres als die naivere Schaffensweise Israels. Seine Armeleut-Malerei ist mit einem Tropfen sozialistischen Oeles angemischt. Es ist die Auflehnung des reichen Bourgeois-Sohnes gegen seine eigene Kaste darin. Und dieser schöne Charaktertrotz ist Liebermann treu geblieben auch in seiner gesamten rein künstlerischen Wirksamkeit. Hierdurch war er, fast mehr noch als durch sein hohes Talent und jedenfalls bei weitem mehr als durch seine begünstigte soziale Position, zum Führer des künstlerischen Jung-Berlins befähigt, als dieses endlich sich dazu aufraffte, durch Gründung der „Sezession“ dem eingerissenen Kunstschlendrian entgegenzutreten.

Seltsamerweise blieb Ury der Berliner Sezession fern — auf Grund welcher Verhältnisse, bleibe hier unerörtert. Er ging in seinen frühen Jahren mit Liebermann zusammen, und die Künstler haben sich damals gegenseitig



Studie.

befruchtet. Aber die Verschiedenheit der Naturen und Begabungen ist zu groß, als daß ein dauerndes Zusammenwirken denkbar und — wünschbar gewesen wäre. Aus ärmsten Kreisen emporgewachsen, an Entbehrung, ja Unterdrückung frühzeitig gewöhnt, dabei mit einem reizbaren und explosiven Temperament begabt, wurde Lesser Ury von früh auf dazu genötigt, seine eigenen Persönlichkeitsrechte zu wahren, weshalb bei ihm der altruistische Sinn minder entwickelt ist. Sein malerisches Temperament aber dürstete nach Farbe, Farbe, Farbe. Diese ist ihm Symbol und Ausdruck jenes Glanzes, der ihm im Leben stets versagt blieb, und den seine Phantasie mit ungeheurer Sehnsuchtsspannung umklammert. So wurde er der Maler der glühenden Sonne und der träumerischen lichtdurchzitterten Abendschatten, der in metallischem Spiegelglanz daliegenden Gewässer und der vom Frührot mit Purpurgold übergossenen Berggipfel. Und durch alle diese Darstellungen farbigen



Studie.

Glanzes zittert es wie geheime, unauslöschliche Klage, bäumt es sich auf wie dunkler, unbeugsamer Trotz — jene beiden Eigenschaften, die er in dem großen Bilde „Jerusalem“ auch in menschlichen Gestalten so bannend zu verkörpern wußte. So wurde Ury ein Maler der intensivsten seelischen Spannung und eines bis zum Zerspringen reifen Empfindungsinhaltes. Seine Farben, das muß man sagen, sind nicht von dieser Welt; optisch und physikalisch sind sie in der Natur nicht nachweisbar. Aber sie haben einen hohen visionären Wert, weil sie das Produkt einer starken ursprünglichen Gefühlswallung sind.

In Israels und Liebermann sehen wir somit eine Kunstära verkörpert, die, im frisch erworbenen Vollbesitz zeichnerisch-malerischer Mittel, mit ihrer Gestaltungskraft die leidende Natur empfindungsvoll widerspiegelt und ohne äußere Schöne von innen heraus zu verklären sucht. Mit Lesser Ury aber bricht ein neuer Typus hervor, noch schwül und gährend in der Form, jedoch höchst bestimmt in seiner Willensrichtung. Nicht so sehr das Leiden der anderen, als das Leiden und die Gefühlswelt des Individuums sind es, was diese neue Generation bewegt. Es drängt sie vor allem, sich selber mit Heftigkeit auszusprechen, sich gefühlsmäßig zu entladen, die Ruhe der Dinge mit ihrer Leidenschaftlichkeit zu überfluten und zu durchleuchten. Jene Aelteren gingen zum Objekt, nahmen es fürsorglich in die Hände, betrachteten es genau und gaben es wieder, wie es ihnen erschien, mit Treue und Empfindung. Die Jüngeren lassen das Objekt zu sich kommen, sich zum inneren Erlebnis verdichten, ganz Gefühlsinhalt werden, und diesen Gefühlsinhalt projizieren sie dann nach außen, ganz in Farbe getaucht, noch zuckend vom Sinnentaumel, noch bebend vom Seelenrausch. Naturgemäß hat dieses gewisse Unzulänglichkeiten des Ausdrucksvermögens zur Folge, die bei Ury denn auch nicht zu verkennen sind. Klarheit, Gehaltenheit, Geschmack und Selbstzucht mußten leiden, und ein weiterer



Porträt-Studie.

Fortschritt war erst wieder zu erwarten, wenn die strudelnde Bewegung, ohne ihre Eigenart zu verlieren, in ein ruhigeres Bett geleitet wurde. Hierzu glaube ich bei Jehudo Epstein den Anfang zu erblicken, und deshalb erscheint er mir als der Fortsetzer der von Ury eröffneten Bahn. Er ist vielleicht minder originell als Ury und nicht von solch packender Begabung; aber er ist ausgeglichener, weil er milder und beherrschter ist. Auch er ist voller Temperament, Farbendrang und Gefühlswallung; doch läßt er diese Eigenschaften nicht zur Verstiegenheit emporschwellen, sondern unterwirft sie der Vernunft. Und wenn er sich mit den Dingen der Außenwelt innerlich durchsättigt, indem er sie als Vision in sich aufnimmt, so verschmäht er es doch auch nicht, ruhig vor die Objekte hinzutreten und kühl und gelassen zu studieren. Man kann also sagen: er hat wieder einen kleinen Schritt nach rückwärts gemacht. Aber oftmals sind durch solche zeitgemäße Schritte nach rückwärts neue Fortschrittsbewegungen eingeleitet worden.



Studie.

* * *

Ueber den bisherigen Lebensgang Jehudo Epsteins erteilen wir dem Künstler selber das Wort. Er schreibt an den Verfasser dieser Zeilen:

„Ich bin 1870 im Gouvernement Mohileff, im sogenannten „Weißrußland“, geboren, und unerfahren wie so junge Leute, die erst auf die Welt kommen, zu sein pflegen, habe ich mir meinen Vater sehr unvorsichtig ausgesucht. Er ist ein sehr armer Mann gewesen. Er ist noch ein sehr armer Mann. Mit fünf Jahren kam ich in die Judenschule „Cheder“, wo ich bis zu meinem dreizehnten Jahre das Hebräische studierte. Der ganze Tag, von neun Uhr früh bis neun Uhr abends, wurde im Cheder zugebracht. Der Schul-

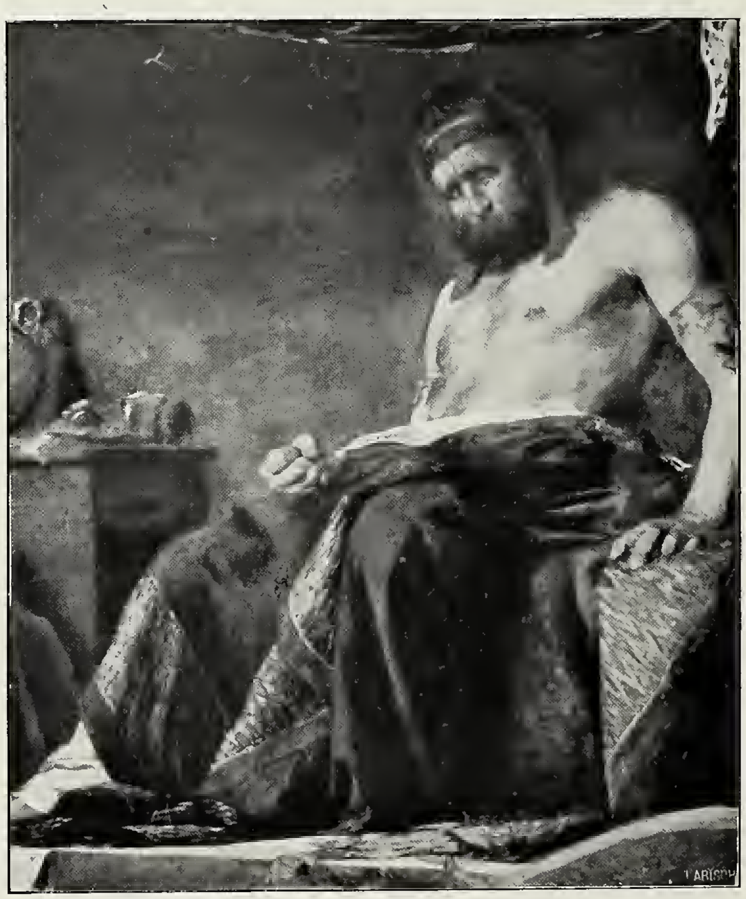


David.

diener brachte einem jeden das Mittagessen in die Schule. Samstag hatten wir frei. Den Samstag-Nachmittag vertrieben wir Jungens uns auf die Weise, daß wir ein paar Schweine in irgend einen Hof lockten, und dort prügelten wir sie mit Stecken, was wir nur konnten. Sie müssen wissen, Herr Doktor, daß das Schwein ein unreines Tier ist, und wir wollten uns beim Herrgott auf diese Weise einschmeicheln."

„Mit zehn Jahren fing ich an, die russische Sprache zu studieren, und betrieb es fleißig neben dem Studium des Hebräischen, und hatte die Absicht, später in ein Gymnasium einzutreten. Ein Zufall stieß mich auf die Malerei. Wir Buben spielten leidenschaftlich Karten und zwar um alte Federn. Eines Tages waren unsere Karten so schmutzig, daß man nicht mehr spielen konnte. Da fiel es mir ein, selbst Karten zu machen, und ich zeichnete sämtliche Spielkarten säuberlich auf Papier. Seit diesem Tage zeichnete ich leidenschaftlich alles mögliche. Als ich später erfuhr, daß es Schulen gäbe, wo man nur das Malen lernt, entschloß ich mich, Maler zu werden."

„Mit siebzehn Jahren kam ich auf die Zeichenschule nach Wilna, und zwar ging ich von Hause fort gegen den Willen meines Vaters. Ich bekam in Wilna ein Stipendium von sechs Rubeln monatlich und habe damit mein Auskommen gehabt. Als ich im Zeichnen genügend vorgeschritten war, entschloß ich mich, auf eine Akademie zu gehen, und weil in Petersburg das Studium überhaupt, und besonders für einen Juden, sehr schwierig ist, entschloß ich mich, nach Wien zu fahren. Mit fünfzehn Gulden in der Tasche, ohne Deutsch sprechen zu können, ohne Empfehlungen, bin ich in Wien angekommen und habe harte Zeiten durchgemacht. Auf der Akademie bin ich gleich in den zweiten Jahrgang aufgenommen worden, und weil zufällig Professor Berger den zweiten Jahrgang gehabt hat, wurde ich ein Schüler Bergers. Nach drei Jahren kam ich in die Meisterschule zu Eisenmenger. Mein erstes Bild, welches ich in der Meisterschule gemalt habe, waren „schachspielende polnische Juden", und ich habe darauf in unserer Schule den Preis bekommen. Mein nächstes Bild war „Saul und



Saul (Fragment).



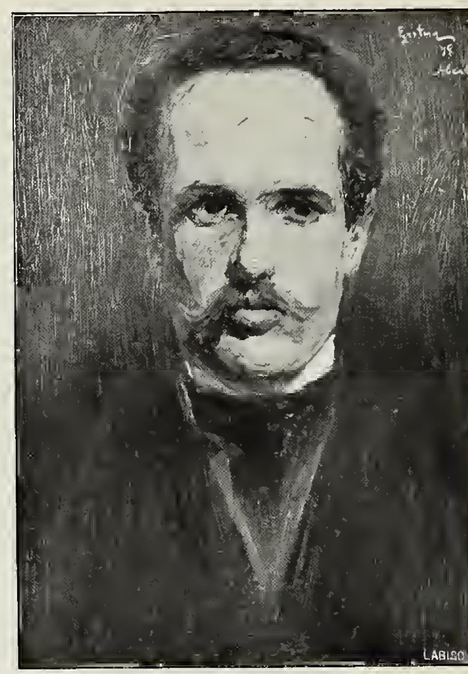
Die Makkabäer. (Oelgemälde.)

David". Mit diesem Bilde beteiligte ich mich in Berlin bei der Konkurrenz um den Beer-Preis und gewann den Preis. Das Bild war bei der Konkurrenz in unfertigem Zustande und ist auch unfertig geblieben. Es ist im Besitz des Herrn Dr. Herzl und war noch recht akademisch gemalt. Vier Jahre darauf wurde mir der Beer-Preis zum zweiten Mal zugesprochen. Während dieser vier Jahre habe ich meistens Studien gemalt und hatte einen gar harten Kampf ums tägliche Brot zu bestehen. Die Arbeiten der letzten achtzehn Monate, die ich in Rom zugebracht habe, brachte ich in Wien in einer Kollektivausstellung, November-Dezember 1901, im Künstlerhaus vor die Oeffentlichkeit."

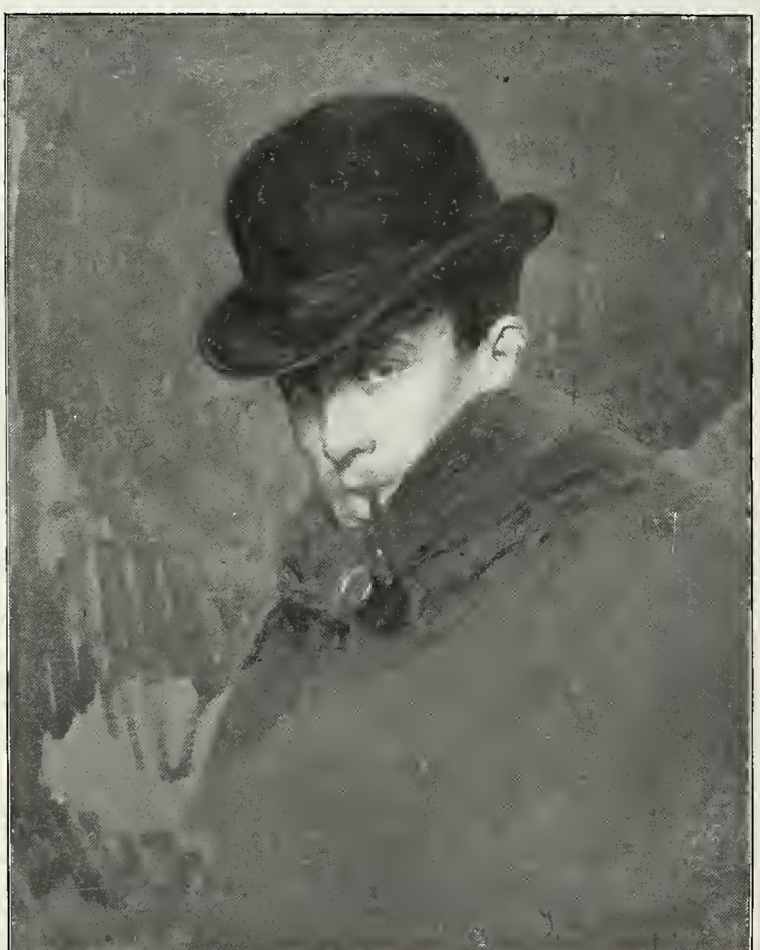
* * *

Zweierlei ist's, was Epstein als Künstler auszeichnet: der starke sinnliche Instinkt, mit dem er impulsiv die Farbe erfaßt, und der verstandesklare Blick, mit dem er sich der äußeren Umrisse der Dinge bemächtigt. Zwei Eigen-

ſchaften, die ſich faſt immer ausſchließen, finden ſich ſomit bei Epſtein vereinigt. Von Temperament ein Maler, iſt er zugleich durch Uebung ein Zeichner. In ſeiner Ausbildung iſt nichts vernachläſſigt. Und wenn er auch gelegentlich die Farben ziemlich kleckſig nebeneinander ſetzt, ſo iſt doch das darunter liegende zeichneriſche Gerüſt gut und ſolide aufgebaut. Gerade das Studium der Zeichnungen giebt von Epſteins Können einen hohen Begriff. Da fehlt das Beſtechende der Farbe, und dennoch iſt die Wirkung eine zwingende. Nirgends herrſcht die kalte und abſtrakte Linie. Auch mit einfachem Schwarz und Weiß geht Epſtein durchaus auf maleriſche Tonwirkungen und Raumilluſion aus. Er iſt hier Schüler Rembrandts, und gleich dieſem wählt er ſich die einfachſten Motive aus der nächſtgelegenen Wirklichkeit: eine Zimmerecke mit einem Fenſter, eine Laterne auf einem Marktplatz, einen Friedhof am Meer. Aber durch ſubtiles Lichtſtudium macht Epſtein dieſe Dinge intereſſant. Doch dient ihm das Licht, ſo fein er es in ſeinem Gange beobachtet, durchaus nicht dazu, alle Grenzlinien zu verwiſchen (wie das eine Zeitlang im Schwange war). Vielmehr, fein und leicht heben ſich die Umriſſe der Körper innerhalb der Atmoſphäre heraus, oft nur ganz zart angedeutet, aber doch ſtets ſicher erkennbar. Man könnte jedes dieſer Blätter auf ein paar einfache lineare Urelemente zurückführen, um die ſich dann die geheimnisvolle Schicht der Schatten und Lichter, raumbildend, legt. So dringt hier das maleriſche Element unwillkürlich in das Leben der Zeichnung ein und verleiht ihr neue eigenartige Reize.



Porträt.



Porträt-Skizze.



„Saul und David“ (Fragment).

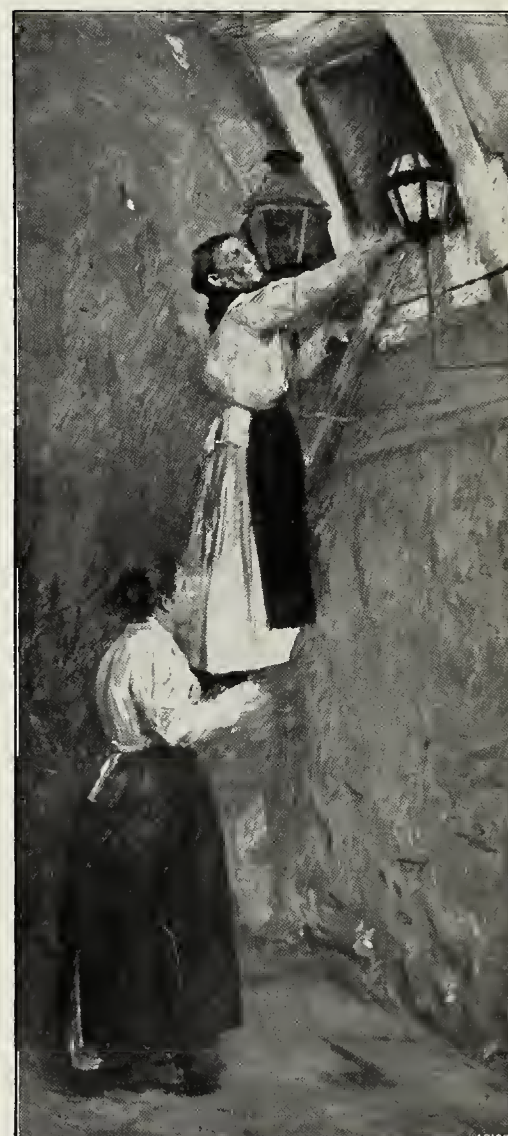
Endlich beginnen auch die Farben mitzureden. Und nun scheint sich Epsteins Kraft zu verdoppeln. Wie flüssiges Feuer strömt es aus seinem Pinsel. Wie Blut rinnt das Licht durch die Adern der Dinge. Die Sonne des Südens hat hier die Keime seines Talentes in üppige Gärung gebracht. Alle die vielen Bilder und Studien aus Italien beweisen das. Ein Kind steht neben einer weißen, in Mittagsglut zitternden Sonne, und von nebenan werfen Bäume grünblaue Schatten spielend in das Lichtgemenge. Oder an einem stahlblauen Teich steht eine helle Bank, und darauf liegt ein rotes Tuch, und die Sonne huscht in Kringeln hin und her. Motive dieser Art giebt es wohl Dutzende. Es ist unnötig, sie aufzuzählen. Worte werden schal und tot, wo die Farben in Fanfaren reden. Aber Jeder fühlt: auf Bildern dieser Art wird die Natur nicht einfach abgeschrieben. Hier vermählt sich mit dem Scharfblick der Beobachtung die Mystik eines inneren Erlebens. Wer so Farben empfindet und wiedergiebt, dem sind die Zustände schöpferischer Ekstase nichts Fremdes. Und ob er gleich fromm und scheu der Natur gegenübersitzt und nichts thun will,



An den Gräbern.

als ihr Bestes in sich aufnehmen, so haben doch in ihm selber Quellen zu sprudeln begonnen, und in ihrem Glitzerspiel spiegelt sich, mit Rätseln gleich Perlen geschmückt, die Natur.

Dieser seelenerschließende Blick bleibt auch dann in Epstein lebendig, wenn er vom ruhigen Leben der Landschaft sich in das bunte Wirrsal des Menschenlebens wendet. Darum gelingt es ihm, Menschen als Seelendeuter zu durchschauen und in die malerische Wiedergabe ihrer körperlichen Erscheinung einen Abschein ihres Innenlebens hineinzulegen. Epsteins Porträts wissen den hingebenden Beschauer ganz eigentümlich zu fesseln. Zunächst, naturgemäß, wirken sie durch ihre malerische Qualität, durch die plastische Lebendigkeit innerhalb der farbigen Erfassung. Dann aber halten sie uns mehr und mehr fest durch die Tiefe, Klarheit und Kühnheit ihres Charakterstudiums. Ich erinnere mich besonders der Bildnisse zweier blonder norddeutscher Herren, in denen vom Künstler die Art einer ihm fremden Rasse mit geradezu erstaunlicher Energie gepackt und lebendig gemacht wurde. Das kühle, verschlossene, hochmütige und korrekte Wesen dieser jungen Adligen steht wie etwas Selbstverständliches da. Doch das ist bloß die äußere Form. Dahinter liegt etwas Vulkanisches; etwas wie von angesammelter Thatkraft und Thatenlust; etwas wie ein Kraftzentrum, das der leiseste Funke von Begehrlichkeit zum Explodieren bringen kann; etwas von der naturgemäßen Grausamkeit eines schönen lauernden Raubtieres. Und dabei haben die Herren etwas ganz Joviales und Chevalereskes in ihrem Auftreten. Man könnte sich denken, daß sie in ihrer Unterhaltung mit Vorliebe faule Witze zum besten geben; daß sie beim Champagner, auch mit einem jüdischen Maler, äußerst gemütlich sein können; daß sie bei Mondschein



Frauen auf der Leiter.



Porträtstudie.



Porträtstudie.

sentimental werden und mit gefühlvollem Tenor Lassensche Lieder singen. Ich kenne beide Herren nicht im mindesten und habe nie etwas über sie gehört. Daher kann alles falsch sein, was ich hier schreibe. Und dennoch schreibe ich es hin, weil es Zeugnis ablegen mag, in wie bestimmte Richtung sich unsere Phantasie bei der Anschauung Epsteinscher Bildnisdarstellungen gedrängt fühlt. Man glaubt die von ihm gemalten Menschen zu kennen, als ob man mit ihnen verkehrt und dann plötzlich nachts von ihnen geträumt habe. Im Träumen lernen wir ja die Menschen am besten kennen, weil dann unser ganzer Schatz unbewußter Erfahrungen in einer von unserem Willen unabhängigen Weise selbstthätig in Bewegung kommt.

Zum Schluß nenne ich Epsteins Darstellungen aus der Geschichte des Alten Testamentes, seinen „Saul und David", seinen „Hiob", seine „Makkabäer". Alles, was der Künstler als Zeichner und Maler vermag, verbindet sich hier mit dem pietätvoll erregten Gefühl seiner angestammten Rasse und bringt so seine phantastischen und schöpferischen Kräfte ins Treiben. Von dem Jugendbilde sehe ich ab, das Epstein selbst für akademisch erklärt. Aber in den beiden anderen ist nichts Akademisches mehr. Vielleicht hat Munkacsy darauf eingewirkt. Aber dann muß man sagen, daß Epstein zu einer weit natürlicheren, lebenswahreren und überzeugenderen Gruppierung seiner Figuren gelangt ist, und daß er den koloristischen Reiz der Gemälde bedeutend erhöht hat. In den „Makkabäern" überdies, einer dramatisch bewegten Volksszene, sprüht ein Funke von starker leidenschaftlicher Erregung, der durch das ganze Bild hin zittert. Dafür hat der „Hiob", trotz des Ernstes in der Wiedergabe der Vibration, doch in der Charakteristik etwas Humorvoll-Gemütliches. Das Urjüdische im Gebaren

der beieinander kauernden Alten ruft unwillkürlich ein leises Lächeln in uns hervor, obwohl die Darstellung frei ist von jeglicher Aufdringlichkeit. Es sind kleine Eigenheiten der Gebärdensprache, namentlich bei dem platt auf dem Rücken liegenden und dabei eindringlich perorierenden Hiob, wodurch diese Stimmung in uns wachgerufen wird. Und darin äußert sich wohl etwas eigentümlich Modernes, jene seltsame Fähigkeit, zugleich hingebend, ergriffen und andächtig zu sein und dennoch wehmütig-leise über sich selbst und die Welt zu spotten, über das Wichtignehmen all dieser irdischen Affären, die für ein von obenher blickendes Auge so kleinlich, nichtig und lächerlich sind.

Ganz leise blitzt hier bei Epstein ein Zug auf, der ihm sonst fremd ist — das einzige dünne Fädchen, das zu einem anderen Rassegenossen hinüberführt, der gerade hier eine stupende Virtuosität und Genialität entfaltet: Thomas Theodor Heine.



Ein Geheimnis.

INHALT

JOSEF ISRAELS VON FRITZ STAHL.

ILLUSTRATIONEN.

LESSER URY VON MARTIN BUBER.

ILLUSTRATIONEN.

E. M. Lilien von Alfred Gold.

Illustrationen.

Max Liebermann von Georg Hermann.

Illustrationen.

SOLOMON J. SOLOMON VON S. L. BENSUSAN.

ILLUSTRATIONEN.

JEHUDO EPSTEIN VON FRANZ SERVAES.

ILLUSTRATIONEN.

Druck und Papier von Paß & Garleb, Berlin
Clichés aus der Graph. Kunstanstalt
Richard Labisch & Co., Berlin
Einband von Vereinigte
Dampf-Buchbindereien
Baumbach & Co.,
Berlin